Jean-Marie Guyau

problemele esteticii contemporane

Editura Meridiane

JEAN-MARIE GUYAU
Les problèmes de l'esthétique contemporaine
Librairie Félix Alcan, Paris, 1935

Jean-Marie Guyau

problemele esteticii contemporane

Traducere de
MIRCEA GHEORGHE
Prefaţă de
VICTOR ERNEST MAŞEK

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1990

PREFAȚĂ

Într-o lume în care apogeul creativității este un apanaj aproape exclusiv al maturității tîrzii — cea a filosofiei, esteticii și reflecției teoretice în genere — Jean-Marie Guyau era, la 34 de ani, în 1888, cînd a murit, o celebritate a cărei operă stîrnise vii comentarii, adeziuni entuziaste, dar și obtuze contestări. Autor al unor lucrări de estetică, etică, filosofie a religiei, pedagogie, psihologie, precum și al unui delectabil volum de versuri*, Guyau dovedește o deschidere intelectuală, o efervescență spirituală și o apetență polemică singulare în epocă. Prin verva și ancorarea lor în concret multe dintre considerațiile sale despre artă și frumos par extrase mai degrabă dintr-o estetică a acestei a doua jumătăți de secol XX

* În afara lucrărilor de estetică — *Problemele esteticii contemporane*, ce apare în acest volum, și *Arta din punct de vedere sociologic*, ce va constitui obiectul unui alt volum din „Biblioteca de artă" — Guyau a mai publicat următoarele cărți: *La morale anglaise contemporaine*, 1876 („Morala engleză contemporană"); *La morale d'Epicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines*, 1878 („Morala lui Epicur și raporturile ei cu doctrinele contemporane"); *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, 1885 („Schiță a unei morale fără obligații și sancțiuni"); *L'irréligion de l'avenir*, 1887 („Ireligiozitatea viitorului"); *Éducation et Hérédité*, 1879 („Educație și ereditate"); *La Genèse de l'Idée de temps*, 1882 („Geneza ideii de timp"); *Vers d'un philosophe*, 1883 („Versurile unui filosof").

decît din vecinătatea impunătoarelor și plictisitoarelor tratate ale veacului trecut.

Aparținînd unei perioade de „desprindere" și de tranziție, caracterizată ca „bogată în inteligență și săracă în finețe" (adică în disocierile și nuanțările proprii tratatelor speculative), estetica lui J. M. Guyau rămîne actuală și incitantă prin diversitatea problemelor concrete abordate, dar care n-au reținut din păcate atenția autorilor de sisteme ce i-au comentat sau caracterizat, uneori cu destulă suficiență, opera.

Cele mai frecvente caracterizări îl situează în fruntea direcției vitaliste în estetică și la începuturile esteticii sociologice, orientări importante, ambele, în dezvoltarea gîndirii estetice.

Prima dintre scrierile cărora își datora celebritatea, elaborată pe cînd avea doar 28 de ani și publicată în 1884* — *Problemele esteticii contemporane* — se afirmă ca un gest polemic de desprindere și opoziție față de principalele idei dominante în estetica timpului, datînd de la Kant, Schiller sau Herbert Spencer și anume conceptul dezinteresat al frumosului, teoria caracterului gratuit, de joc liber, neinteresat de folos sau adevăr al creației artistice sau cerința separației nete dintre frumos și util, frumos și agreabil. Tributare unui intelectualism excesiv în explicarea fenomenelor estetice, teoriile amintite considerau arta drept o entitate spirituală cu dinamică proprie, izolată de orice condiționări și motivații exterioare, biologice ori sociale.

Accentuînd caracterul de joc imaginativ liber al artei, de produs exclusiv al libertății, teoreticienii mai sus amintiți denaturează, după Guyau, adevărata natură a sentimentului estetic. Accentuînd în mod absolut plăcerea produsă de contemplația pură și de joc, năzuind să dezintereseze arta de adevăr, de real, de util și de bine, ei favorizau un soi de diletantism ce estompa caracterul grav, serios, vital al marii arte. Sub influența lui Dar-

---

* Diverse părți ale acestei cărți le-a publicat cu un an înainte în *Revue des Deux Mondes* și în *Revue philosophique*.

win, Herder și Nietzsche, pentru care frumosul și sentimentul estetic ocupau un loc central, de majoră importanță în dezvoltarea vieții în genere, dar îndeosebi în cadrul celei sociale, și înrîurit direct de viziunea psihologistă a „ideilor forță" dezvoltată de neospiritualistul Alfred Fouillée, tatăl său vitreg, Guyau va elabora o teorie ce însemna în epocă încercarea novatoare de a înțelege și explica arta ca funcție stimulativă pentru dezvoltarea vieții. „Pînă astăzi, scrie el, progresul artei a coincis cu cel al vieții și civilizației... Există deci motive să sperăm că arta va îndeplini în existența omului un rol din ce în ce mai considerabil".

Direcția principală a demonstrației sale vitaliste din *Problemele esteticii contemporane* e îndreptată astfel spre combaterea opiniei că plăcerea estetică se află în opoziție cu sentimentul utilului, al necesității și al dorinței. Mai răspicat decît oricine pînă la el, Guyau va susține că frumosul nu este ceva gratuit și dezinteresat, ci un *elan vital*. Satisfacerea unei dorințe, astîmpărarea unei nevoi nu sînt nici ele în mod esențial antiestetice, cum susțineau Kant sau Spencer. La baza oricărei plăceri estetice se află, ca primă treaptă, o plăcere senzorială oarecare (audio-vizuală, tactilă, olfactivă sau cenestezică), iar aceasta rezultă, de regulă, în urma satisfacerii unei necesități vitale. De asemenea, la o anumită altitudine valorică, emoția estetică cea mai profundă se confundă în întregime cu sentimentul moral, frumusețea și moralitatea alcătuind o unitate în care cele două componente se sprijină și se intensifică reciproc. O asemenea perspectivă, care înlătura opoziția totală stabilită de Kant și de Școala engleză între sentimentul frumosului și dorință, deschidea artei o largă perspectivă de influență și semnificație socială, respectiv de reflectare și satisfacere a unor năzuințe sociale și morale. Accentuînd, de asemenea, ponderea elementului acțiune (activitate) în geneza emoției estetice, Guyau considera că „acțiunea rezultă firesc din artă și din contemplarea frumosului", căci „arta înseamnă acțiune nu mai puțin decît pasiune tocmai pentru că ea înseamnă dorință

nu mai puţin decît plăcere, necesitate reală nu mai puţin decît joc şi virtuozitate". Erau combătute astfel principalele teze ale intelectualismului ruskinian ce excludea aproape total elementul activ din sentimentul frumosului. Concepţia lui Guyau era orientată polemic şi împotriva lui Spencer care excludea din conceptul de frumos ceea ce este *necesar* vieţii, ceea ce este *util* vieţii şi orice obiect al *dorinţei* şi posesiunii ce ar perturba caracterul de joc gratuit, de exerciţiu dezinteresat al creaţiei şi receptării artistice. Dimpotrivă, pentru Guyau frumosul, rezumîndu-se la sentimentul deplin conştient al vieţii, nu exclude ideea de ceea ce este necesar unei plenitudini existenţiale: „Cea dintîi manifestare a sentimentului estetic este nevoia satisfăcută, viaţa care-şi redobîndeşte echilibrul, renaşterea armoniei interioare şi în aceasta stă frumuseţea elementară a senzaţiilor. La fel frumosul, departe de a înlătura utilul, presupune ideea unei fiinţe adaptîndu-şi în mod firesc posibilităţile la scopuri, a unei activităţi căutînd să cheltuiască forţă minimă pentru atingerea unui scop". Guyau anticipează aici una dintre principalele condiţionări ale satisfacţiei estetice puse în evidenţă de estetica informaţională, respectiv de matematicianul american G. D. Birkhoff, care deducea măsura estetică a unui obiect pe baza raportului dintre „sentimentul plăcerii" şi efortul cerut de perceperea sa senzorială. Cu cît efortul depus este mai mic, cu atît măsura estetică sporeşte.

În sfîrşit, spre a încheia succinta schiţare a concepţiei sale vitaliste asupra artei să mai reamintim că la Guyau frumosul, departe de a exclude ceea ce poate fi obiectul unei dorinţe, se identifică în fond cu această idee: „Frumosul în loc să rămînă ceva exterior fiinţei şi asemănător unei plante parazite, ne apare astfel ca o deschidere a fiinţei, ca o floare a vieţii". De aceea „a trăi o viaţă plină şi viguroasă înseamnă estetică", la fel cum „arta înseamnă viaţă concentrată", viaţa, realitatea fiind adevăratul şi ultimul scop al artei.

Avînd meritul de a fi apropiat arta de realitate și de viața socială, ca nici o altă doctrină pînă la el, concepția lui Guyau conține totuși, prin absolutizanta identificare dintre artă și viață, motivele autoamendării sale, devenind, la rîndul ei, vulnerabilă. În primul rînd deoarece izvorînd din viață și stimulînd-o, arta nu are a se *substitui* vieții întrucît în acest caz nu se mai poate raporta la ea ca o *altă entitate*, reflexivă, capabilă s-o introspecteze și lumineze, oferindu-ne o imagine sintetică, esențializată, așa cum realitatea însăși nu ne-o oferă niciodată ca atare. De aici și importanța funcției congnitive a artei despre care Guyau însuși ne oferă în estetica sa considerații pe cît de pertinente, pe atît de actuale. Dar absolutizările, născute din același elan demonstrativ, îl împing și spre alte afirmații la fel de fragile, ușor de ridiculizat, ocazie pe care oponenții săi, autori ai sistematizărilor „de catedră", precum Volkelt sau Croce, nu aveau desigur s-o scape. Astfel, sublinierea reacției *active* în constituirea simțului frumosului îl face să acorde un rol primordial nu numai simțurilor fundamentale ale văzului și auzului, ci, în aceeași măsură, și celor secundare, chiar și celor mai inferioare senzații, pînă la dinamica elementară a organismului (mișcările, respirația). Simțul frumosului devine astfel simpla plăcere de a ne lăsa pradă senzațiilor. De aici și justificarea unor „arte" bazate exclusiv pe simțul tactil, pe cel olfactiv, pe grația și lejeritatea unei mișcări oarecare sau pe rafinamentul culinar, generator de „înalte delicii gustative".

Viciul teoretic ce stă la baza acestor utopii constă în ignorarea diferenței specifice existente între simțurile omului din punctul de vedere al capacității lor de a reprezenta „detectoare" ale esteticului și ale frumosului. Punînd pe aceeași treaptă văzul, auzul, olfactivul, kinestezicul și tactilul, Guyau le consideră în egală măsură apte să participe, fiecare în parte sau prin combinații între ele, la alcătuirea a ceea ce am numi astăzi un limbaj artistic. Dar, pentru artă, simțurile

secundare nu pot avea *din principiu* niciodată aceeași semnificație cu cele fundamentale (audio-vizuale). Între ele există o diferență *calitativă* esențială (și nu doar una de prag cantitativ, cum credea Guyau) în ceea ce privește capacitatea lor de a ne semnaliza esențialul, generalul și semnificația umană inerentă a obiectelor și fenomenelor cu care venim în contact. Sesizarea acestor diferențe specifice presupune însă rezolvarea în prealabil a unei probleme teoretice primordiale: este opera de artă un simplu „obiect agreabil" a cărei semnificație o putem epuiza senzorial prin intermediul oricăruia dintre simțuri și care se reduce astfel la actul de contemplare senzorială și la satisfacerea (tot senzorială) a consumării ei? Sau este ea purtătoarea sensibilă a unui *mesaj*, a unor semnificații și deci o entitate construită deliberat spre a transmite, pe cale emoțională, de la creator la receptor, o reacție umană față de realitate? De răspunsul la această întrebare depinde și înțelegerea rolului specific al simțurilor în procesul de creație și receptare a operei de artă, precum și evidențierea limitelor hedonismului estetic ce recunoaște drept pozitiv estetice toate stările senzoriale agreabile. Evident, estetica modernă a înclinat de mult spre cea de a doua alternativă, acceptînd că arta este și *gîndire* în imagini, formă specifică de *cunoaștere*, imaginea artistică reflectînd esența realității și avînd, ca atare, valoare de *generalizare umană*. Arta vizează cunoașterea și reflectarea generalului și necesarului prin evitarea și înlăturarea de pe „suprafața" obiectului a întîmplătorului și accidentalului. Odată acceptată această poziție ne plasăm foarte aproape de Hegel care excludea de la început „pipăitul, gustul și mirosul" dintre simțurile capabile să fie organe de înțelegere a operelor de artă: „Pipăitul... nu aparține contemplării sau gustării artei. Căci prin simțul pipăitului subiectul se raportează ca individ sensibil numai la ceea ce este singular și sensibil și la greutatea, duritatea, moliciunea și rezistența materială a acestuia. Însă opera de artă nu este

ceva de natură pur sensibilă, ci ea este spiritul înfățișîndu-se în elemente sensibile*.

Imaginea artistică oferă, pe baza datelor senzoriale ce-i stau la dispoziție, o unitate între *constatare* (singurul element ce poate fi „comunicat" prin intermediul simțurilor secundare) și *apreciere*, între elementul cognitiv și cel axiologic. Capacitățile estetice diferite ale simțurilor își au originea nu în natura lor biologică, ci în cea socială. De aceea, ca modalitate specifică de reflectare și transfigurare a realității, arta este legată în primul rînd de văz și de auz, simțuri cu o determinare precumpănitor socială, ele stînd la baza apariției celui de al doilea sistem de semnalizare și a noțiunilor. Aceste precizări nu vor să nege rolul pe care diferitele simțuri secundare îl pot avea în impresia sincretică, globală provocată de contactul cu o operă de artă polisenzorială. Ele pot fi elemente constitutive prețioase *alături* și *împreună* cu elementele audio-vizuale în constituirea unor limbaje artistice complexe, sporind expresivitatea lor emoțională. Dar, pentru a putea vorbi despre *artă* în deplinul înțeles al cuvîntului, trebuie să admitem, ca principiu obligatoriu, participarea ca nucleu a măcar unuia din simțurile fundamentale în orice combinație senzorială ce ar sta la baza unui limbaj artistic.

Dacă în prima sa carte de estetică Guyau a fost interesat în principal de evidențierea laturii vitale a artei, respectiv de legătura ei esențială cu viața, în *Arta din punct de vedere sociologic*, publicată postum în 1889, e urmărită relația artei cu viața socială (formă supremă a vieții) respectiv semnificația și condiționarea socială a frumosului. În *Problemele esteticii*... rădăcinile frumosului sînt căutate în fiziologia individului, în vreme ce în volumul următor el își împletește ramurile cu formele dezvoltării sociale. Aici sentimentul frumosului e explicat prin ceea ce s-ar putea numi o

* G. W. Hegel — *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Acad., București, 1966, p. 15.

„introecţie" a ideii de ordine socială, „cea mai înaltă formă a sentimentelor de solidaritate şi unitate în armonie; ea reprezintă conştiinţa unei societăţi în viaţa noastră individuală". Dacă în partea vitalistă a esteticii sale menirea artei este aceea de a face „să zvîcnească inima omului" deter-minîndu-l să trăiască mai puternic şi mai deplin realitatea, în cea sociologică scopul artei este acela de a produce fenomene de *inducţie psihologică*, din care iau naştere idei şi sentimente de natură mai complexă (simpatie faţă de personajele reprezen-tate, interes, milă, comuniune, indignare etc.), respectiv toate sentimentele sociale pe care, evo-cîndu-le, arta devine în cel mai înalt grad „expre-sie a vieţii". Plăcerea vitală atinge astfel punctul său culminant într-un sentiment al solidarităţii umane; perfecţionarea morală a individului se realizează în societate prin armonizarea individu-lui cu generalul. Individul este împăcat cu sine însuşi cînd este împăcat cu mediul său şi de-abia atunci atinge plenitudinea şi contribuie la o modi-ficare inovatoare a mediului care îl perfecţionează la rîndul său. Estetica novatoare a lui Guyau evi-denţia aşadar în artă două tendinţe principale, ambele de natură hedonistă: cea spre atingerea plăcerii *fiziologice*, prin armoniile şi consonanţele ce desfată văzul şi auzul şi cea a expresiei *emotive*, prin care „viaţa este transportată în domeniul artei". Menirea geniului este aceea de a echilibra cele două tendinţe, cea spre satisfacerea facultă-ţilor noastre *individuale*, cu cealaltă ce face posi-bilă *comuniunea socială* a oamenilor, deci conti-nua lor perfecţionare.

Arta şi valorile estetice dobîndesc în viziunea lui Guyau o coloratură şi o justificare antropologică fără precedent, mutînd accentul cercetărilor de pe problemele academice (şi oarecum abstracte) ale originii şi esenţei artei pe cele ale finalităţii ei umane, a utilităţii ei sociale, aducînd în atenţie momentul receptării, al impactului dintre operă şi destinatarul ei. O atare concepţie teleonomică asupra artei îi permitea lui Guyau să emită una

dintre predicțiile cele mai argumentat optimiste privind evoluția ei viitoare și să-i apere șansele și statutul de forță spirituală indispensabilă în raport cu expansiunea practicii și gîndirii științifice. Poziție profund actuală și astăzi, dar cu atît mai meritorie dacă ne gîndim că a fost conturată într-o perioadă în care glasuri dintre cele mai notorii clamau iminenta moarte a artei sau cel puțin excentrizarea și diminuarea substanțială a poziției ei sociale.

Cum am mai menționat, destinul viitor al artei este analizat de Guyau pe fundalul expunerii raportului dintre artă și știință. Într-un autentic spirit modern, anticipînd cu peste jumătate de secol perspectivele ciberneticii, poeticii matematice sau esteticii informaționale asupra artei, el contestă opoziția afirmată în epocă între „poezia realității" și cunoașterea ei științifică. După cum respinge cu hotărîre și ideea că știința, „marea obsesie a secolului nostru", va face arta inutilă și că poezia „care avea de partea sa majoritatea oamenilor cultivați nu va mai avea în curînd decît minoritatea". „Va veni o vreme — scria de pildă Renan — cînd artistul mare va fi ceva învechit, aproape inutil. Savantul, dimpotrivă, va prețui din ce în ce mai mult". Analizînd cu de-amănuntul faptele pe care se întemeiau susținătorii tezei că arta va sfîrși prin a ceda locul științei și opunîndu-le argumente de o dezarmantă elocință, Guyau scria unele dintre cele mai pasionante și mai perene pagini ale esteticii sale. Nu le mai comentăm aici, ele vor capta cu siguranță interesul și adeziunea cititorului de astăzi. Relevăm numai concluzia sa generală, izvorîtă din credința că destinul artei este implacabil și definitiv legat de însuși destinul geniului uman și de evoluția sa viitoare: „Poezia, aidoma științei, este o interpretare a lumii. Dar interpretările științei nu ne vor da niciodată acea înțelegere intimă a lucrurilor pe care ne-o procură viziunile poeziei, căci ele se adresează unei facultăți limitate, nu omului în totalitatea sa... Generalizarea afectivă provocată de artă ne oferă o perspectivă mai mult sau mai puțin înde-

părtată asupra unor deslușiri pe care știința abia le va descoperi, poate, cîndva. Poezia este ea însăși un fel de știință spontană. Marea artă nu rezidă în reverii goale și sterile, spulberate de precizia determinărilor științifice. Gîndurile sublime ale poeților sînt totdeauna deschideri asupra prezentului și viitorului, de care spiritul uman nu se va putea lipsi niciodată".

Desigur, multe afirmații din cadrul concepției estetice generale a lui Guyau pot părea astăzi datate. O nuanțare și rafinare continuă a explicării mecanismelor sociale ale artei, precum și perspectivele noi propuse de structuralism sau fenomenologie asupra configurației specifice a esteticului și a importanței receptării pentru definitivarea operei și împlinirea finalității ei fac ca trăsăturile generale ale concepției sale să ni se pară în prezent destul de simple și de grosiere, insuficient de flexibile și de disociative. Nu poate fi contestată însă cotitura pe care lucrările la care ne-am referit au marcat-o în orientarea cercetării estetice pe un făgaș nou, mai sensibil la efectele impactului artei cu realitatea. Tot ce se va spune ulterior adevărat și înnoitor asupra naturii artei și a funcțiilor ei își are neîndoielnic originea în dubla sa concepție asupra artei ca expansiune vitală și ca emanație socială.

Dar estetica lui Guyau include, alături de tratarea acestor probleme generale, de „sistem", și o serie de aspecte concrete, particulare ale raportului artă-realitate, chestiuni de așa-zisă estetică aplicată. De o mare importanță și actualitate, ele au fost ignorate total de istoricii care i-au comentat opera. Or, tocmai ele ni se par cele mai proaspete, mai neatinse de aripa timpului, putînd fi preluate ca atare în orice tratat contemporan de estetică. Ne referim, în afară de judicioasa sa predicție asupra viitorului artei și de înțelegerea dialectică a intercondiționărilor dintre știință și artă, la percutantele pagini dedicate virtuților cognitive specifice ale artei; la analiza legăturii organice dintre democrație și artă; la evidențierea condiției

bio-psiho-socială a geniului sau la atît de subtila etalare a substraturilor frumuseții umane.

Dacă vom adăuga la toate acestea paginile în care, polemizînd cu Ruskin și Prudhomme, ia apărarea obiectelor de proveniență industrială acuzate în epocă drept urîte și principial inestetice, subliniindu-le expresivitatea proprie și anticipînd în argumentare unele dintre principiile de bază ale designului, vom avea imaginea unei opere de o deschidere și îndrăzneală de gîndire explicabilă în parte prin tinerețea autorului, dar mai ales prin acuitatea și profunzimea unui spirit cu adevărat liber de dogme și prejudecăți. Numai sfîrșitul pretimpuriu, la 34 de ani — singurul tribut plătit de Guyau epocii sale și anume flagelului ei necruțător, tuberculoza — l-a împiedicat să-și dezvolte pînă la ultimele consecințe o viziune ce ar fi devenit, fără îndoială, una dintre cele mai importante sinteze estetice ale acestui început de secol. Și cum gîndul înaripat este sprijinit mai totdeauna și de elocința expresiei, lectura scrierilor de estetică ale lui Guyau devine — datorită stilului alert și elegant, imaginilor sugestive și analogiilor fericite cu care-și sprijină argumentările — o întreprindere nu numai înalt instructivă, dar și bogată în satisfacții.

Victor Ernest Mașek

Cartea întîi

PRINCIPIUL ARTEI ŞI AL POEZIEI

Observam deunăzi un copilaș care se juca într-o încăpere. O rază de soare strecurîndu-se printre jaluzelele lăsate, micuțul se precipită către dîra luminoasă ce-și făcea loc prin aer și încercă să o prindă în pumn. Spre marea lui mirare, lumina aurie nu se lăsa prinsă.

Omenirea a făcut de-a lungul timpului numeroase descoperiri similare. Frumosul și binele, după ce au fost considerate multă vreme realități metafizice, tind, ca să spunem așa, să se reîntoarcă înlăuntrul nostru. Ele nu mai reprezintă pentru savanții moderni decît consecințele propriei noastre structuri intelectuale. Frumosul, de exemplu, potrivit școlii evoluționiste, se reduce la un anumit tip de plăcere, legată, ca orice plăcere, de dezvoltarea vieții. Dacă distrugem ființele din univers, distrugem frumosul, așa cum dacă eliminăm ochiul, eliminăm lumina și culorile. Întreaga poezie a naturii se află în creierele oamenilor.

În estetică, la fel ca în filosofie, critica lui Kant a devansat în mai multe privințe empirismul englez. În primul rînd, Kant a opus răspicat — și chiar excesiv — ideea de frumos, celei de utilitate și perfecțiune. El a redus frumosul la un exercițiu dezinteresat, „la jocul liber al imaginației și înțelegerii noastre". Schiller, formulînd cu mai multă claritate aceeași concepție, a ajuns să afirme că arta este, în esență, un joc. Artistul, în loc să se consacre unor realități materiale, caută aparența

și se complace în ea. Arta supremă este cea în care jocul atinge punctul maxim la care ajungem jucîndu-ne, ca să spunem așa, cu însuși fondul ființei noastre: aceasta este poezia și mai ales poezia dramatică. La fel, spune Schiller, cum zeii Olimpului, scutiți de orice nevoie, necunoscînd munca și datoria, ce constituie „limitări ale ființei", se îndeletniceau să aleagă personaje dintre muritori pentru a se juca de-a pasiunile omenești; — „astfel în dramă ne jucăm cu isprăvi, atentate, virtuți, vicii care nu sînt ale noastre".

Teoria lui Kant și a lui Schiller se regăsește la Herbert Spencer și la majoritatea esteticienilor contemporani, dar formulată mai științific și legată de ideea de evoluție[1]. Chiar și în Franța, discipolii lui Kant sfîrșesc prin a se înțelege cu cei ai lui Herbert Spencer în legătură cu analogia care există între plăcerea produsă de frumos și plăcerea produsă de joc[2]. În sfîrșit în Germania

---

[1] Herbert Spencer recunoaște el însuși din ce sursă îi vine ideea dominantă a teoriei sale despre frumos: „Cu mai mulți ani în urmă, spune el, am întîlnit la un autor german această remarcă, potrivit căreia sentimentele estetice ar deriva din impulsul jocului. Nu-mi amintesc numele autorului, dar propoziția în sine mi-a rămas întipărită în minte ca oferind dacă nu adevărul însuși, măcar o schiță a adevărului". Grant Allen în lucrarea sa *Esthétique physiologique* a dedus din această noțiune fundamentală o teorie a artei; în același timp el a încercat să explice prin ,,selecția sexuală" în care atracția pentru frumos are un rol atît de mare, dezvoltarea simțurilor noastre estetice, mai ales a simțului culorii. James Sully, în importanta sa lucrare *La Sensation et l'Intuition* a aplicat de asemenea la arte teoria evoluției universale.

[2] Potrivit lui Ch. Renouvier și școlii criticiste, imaginația poetică din zilele noastre se află într-o stare de inferioritate pentru că se ia și este luată ,,prea în *serios*"; ea nu îndrăznește să se desfășoare de teama rațiunii or dimpotrivă, trebuie ca ea să se exercite în libertate deplină și „să renunțe la orice pretenție directă asupra adevărului și utilului". Abia atunci poezia (și arta în general) "vor ajunge la eliberarea totală". Prima condiție a oricărei opere de artă este indiferența față de adevăr și util „pentru că nici utilul și nici adevărul nu trebuie să constituie obiectivele ei specifice și directe, ci numai emoția și frumusețea". (*Critique philosophique*, an 4, I, 304). Ne rămîne să cercetăm tocmai dacă poate exista o emoție estetică vie în afara oricărui adevăr, a oricărei realități și chiar a oricărei utilități.

școala lui Schopenhauer consideră arta de asemenea ca un fel de joc superior, capabil să ne consoleze cîteva clipe de nimicniciile existenței și să pregătească o mai deplină eliberare prin intermediul moralei.

Oricît de complet pare acordul dintre școlile actuale asupra identității dintre artă și joc, este îngăduit să ne întrebăm dacă această teorie, atît de prețuită astăzi, a înțeles corect adevărata natură a sentimentelor estetice. Consacrîndu-se într-un chip exclusivist plăcerii produse de contemplația pură și de joc, năzuind să dezintereseze arta de adevăr, de real, de util și de bine, favorizînd astfel un soi de *diletantism*, nu a fost cumva contestat caracterul serios și, să spunem astfel, vital al marii arte? Iată o primă și importantă problemă asupra căreia se concentrează astăzi atenția tuturor acelora care nu sînt nepăsători față de destinul artei în general și al poeziei în special.

Capitolul I

PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS ȘI PLĂCEREA PRODUSĂ DE JOC

I. Există o problemă care i-a adus școlii engleze meritul de a o fi pus bine în lumină: rolul jocului în evoluția ființelor. Animalele cele mai puțin evoluate nu se joacă de loc; cele care, „datorită unei hrăniri mai bune“, au un surplus de activitate nervoasă, resimt cu necesitate nevoia de a o cheltui: se joacă. Orice organ rămas mult timp în repaos seamănă cu o pilă încărcată cu electricitate în tensiune crescîndă care trebuie să se descarce prin acțiune. Herbert Spencer citează exemplul șobolanilor care rod și ceea ce nu-i poate hrăni pentru a nu-și întrerupe activitatea sistemului lor dentar; al pisicilor care în viața tihnită impusă de noi simt totuși dorința să-și întrebuințeze ghearele și, în lipsa pradei, zgîrie un scaun sau un copac; al girafelor, obișnuit în pădurile cu arbori înalți să culeagă ramurile copacilor cu limba și care, în captivitate, continuă să-și folosească limba smulgînd bucăți din acoperiș sau netezind colțurile de sus ale ușilor. Organe mai complexe, precum ochii și urechile nu simt mai puțin nevoia de acțiune. De aici provine acea neplăcere, acea suferință ambiguă pe care ne-o produce liniștea absolută a culmilor înalte sau a minelor foarte adînci. Se înțelege deci că orice organ profită cu plăcere de un prilej ca să funcționeze chiar dacă acest prilej nu este folositor și serios. La animale, jocul constă în a simula actele de obicei utile pen-

tru existența lor sau pentru cea a speciei. Într-adevăr aceste acte chiar prin faptul că sînt cele mai obișnuite oferă surplusului de forță nervoasă o pantă ușoară și căi de descărcare. Pisica și leul pîndesc un bulgăre de pămînt, sar și îl rostogolesc sub gheare; iată comedia atacului. Cîinele aleargă după o pradă imaginară sau se preface că se luptă cu alți cîini. Se întărîtă la gîndul luptei, își arată colții, mușcă în vînt. Lupta pentru viață, simulată cu simplitate, a devenit, așadar, un joc.

La fel se întîmplă și cu oamenii. Jocurile copiilor cu păpușile și de-a războiul reprezintă comedia ocupațiilor omenești. În afară de plăcerea imitației, trebuie să vedem în ele, potrivit lui Herbert Spencer, plăcerea de a pune în aplicare energii încă nesolicitate, instincte inerente speciei. În aproape toate jocurile, satisfacția cea mai mare este să învingi un concurent. Or, dorința de izbîndă ca, dealtfel, izbînda însăși este o condiție de viață pentru orice specie. Și noi trebuie permanent să o satisfacem. În lipsa unor victorii mai dificile, ne mulțumește să triumfăm într-un joc oarecare de îndemînare. Fără să-și dea seama, un pașnic jucător de șah ascultă în continuare de spiritul cuceritor al strămoșilor săi. Simțim toți o ambiguă nevoie să ne confruntăm, ceea ce se traduce, în saloane, prin ironii ascuțite ori altundeva prin palme cîrpite în glumă, ca la animale prin mușcături mărunte sau lovituri de gheare, date și încasate fără supărare. Lupta este deci una dintre sursele cele mai profunde ale jocului și orice joc, chiar și la popoarele primitive tinde să ia fățiș forma unei lupte. Dansurile, cîntecele lor sînt, parțial, o reprezentare a războiului. Am putea ajunge, continuînd sensul concepției lui Herbert Spencer, să afirmăm că arta, acest joc rafinat, își are originea sau, cel puțin, manifestarea inițială în instinctul luptei, fie împotriva naturii, fie împotriva oamenilor; ea a rămas și astăzi pentru societatea noastră modernă un fel de derivativ. Este o întrebuințare nedăunătoare a surplusului de energii, eliberate prin pacificarea generală, iar în mecanis-

mul social reprezintă un fel de supapă de siguranță.

Putem înțelege acum modul în care ne produce jocul plăcere: în el cheltuim prisosul capitalului nostru de forță.

Să trecem, împreună cu partizanii evoluționismului, la analiza plăcerii estetice propriu-zise. Ceea ce o caracterizează, potrivit lui Herbert Spencer, este lipsa ei de legătură cu funcțiile vitale, faptul că ea nu ne aduce nici un avantaj cert; plăcerea sunetelor și a culorilor sau chiar a parfumurilor subtile se naște dintr-un simplu exercițiu, dintr-un simplu joc al unuia sau altuia dintre organe, fără vreun beneficiu vizibil. Ea are ceva contemplativ și trîndav, este o bucurie de lux. Cînd auzim la țară clopotul ce ne cheamă la cină, acest sunet nu reprezintă pentru noi decît un apel și, auzindu-l, nu lui îi acordăm atenție ci mesei pe care o anunță. Dimpotrivă, o muzică flamandă de clopote ne va sili să o ascultăm pentru ea însăși. Ea nu ne va anunța nimic, nu ne va sluji la nimic și totuși ne va place. Herbert Spencer, analizînd sentimentul frumosului, ajunge la o concluzie destul de ciudată, formulată încă înaintea lui de Kant: aceea că sentimentul frumosului este mai dezinteresat chiar decît cel al binelui și al adevărului. Într-adevăr, Herbert Spencer, la fel ca Darwin și întreaga școală evoluționistă consideră drept primă origine a sentimentelor morale, trebuința și interesul. Sentimentele estetice din contra, reducîndu-se la joc, sînt mai puțin amestecate cu vreo idee utilitară. Frumosul posedă, în mare, această inferioritate și această superioritate față de bine și anume că este nefolositor. „În cîntecul melodios al păsării, spusese Schiller, nu deslușim chemarea dorinței".

Acestea sînt principiile generale care domină teoria evoluționistă a frumosului.

Pentru a completa această teorie, vom adăuga că dacă arta nu este de folos vieții într-un mod direct și imediat, ea sfîrșește prin a contribui la dezvoltarea ei deplină. După opinia noastră, ea este o gimnastică a sistemului nervos, o gimnastică

a spiritului. Dacă nu ne-am întrebuința rînd pe rînd toate organele în modul cel mai complex, s-ar produce în noi un fel de surplus nervos urmat de o atrofiere. Civilizația umană, care înmulțește în fiecare dintre noi tot soiul de capacități și care, totodată, printr-o veritabilă antinomie divizează pînă la exces funcțiile, are nevoie să compenseze, prin jocurile variate ale artei, inegalitatea de efort la care ea ne constrînge componentele organismului. Arta își are astfel rolul său în evoluția omenească. Dispariția ei i-ar marca, probabil, sfîrșitul. Pînă azi, progresul artei a coincis cu cel al vieții și al civilizației. Orice s-ar spune în această privință, există deci motive să sperăm că arta va îndeplini în existența omului un rol din ce în ce mai considerabil. Organismul nostru, perfecționîndu-se, va ajunge să economisească mereu mai multă energie, așa cum fac mașinile. În felul acesta vom avea mereu mai multă energie în rezervă. Or, după cum știm, tocmai arta trebuie să folosească surplusul de forță neîntrebuințat în viața obișnuită. Arta va ajunge astfel să dubleze și să tripleze existența. O viață imaginativă se va suprapune existenței reale și în ea se va revărsa prea-plinul sentimentelor noastre. Ea va constitui eterna revanșă a facultăților noastre neutilizate. Putem presupune că arta, acest lux al imaginației, va sfîrși prin a deveni o necesitate pentru toți, un fel de pîine cotidiană[1].

II. În pofida adevărului pe care-l cuprinde, completată astfel, teoria evoluționistă a frumosului nu ne apare ferită de obiecții serioase.

Mai întîi, dacă orice artă este un joc și dacă nu orice joc înseamnă artă, atunci cum să le distingem pe fiecare în parte? Potrivit lui Grant Allen, jocul ar fi „exercițiul dezinteresat al *funcțiilor active* (alergare, vînătoare etc.)“, iar arta, exercițiul *funcțiilor receptive* (contemplarea unui tablou, ascultarea unei piese muzicale). Această definiție

[1] Este o problemă asupra căreia vom reveni în cartea a doua.

care răpeşte acţiunii orice caracter estetic pare inacceptabilă. Ar urma că o mişcare graţioasă nu s-ar înfăţişa astfel decît pentru privirile spectatorilor şi n-ar produce nici o plăcere de artist celui care o execută. Mişcările ritmate, dansul şi-ar pierde automat orice valoare estetică.

Departe de a contraria astfel satisfacţia estetică, jocul muşchilor, cînd este moderat, ne pare unul dintre elementele constitutive ale acesteia. În plus, identificarea senzaţiei pure de acţiune este aproape imposibilă. Orice percepţie presupune şi o funcţionare a muşchilor, nu numai a nervilor. Ochiul evaluează distanţa prin senzaţii musculare. Organul vocal şi muşchii urechii ne furnizează elemente esenţiale pentru aprecierea sunetului. Este cu neputinţă să ne dedublăm fiinţa, să presupunem că doar ceea ce este pasiv în ea deţine valoare estetică. Dimpotrivă, în marile bucurii pe care ni le procură arta, a percepe şi a face tind să se confunde. Poetul, muzicianul, pictorul simt o plăcere supremă să creeze, să imagineze, să producă opere pe care le vor contempla după aceea. Auditoriul însuşi sau spectatorul se bucură cu atît mai mult cu cît este mai puţin pasiv, cu cît are o personalitate mai bine marcată, cu cît opera admirată este pentru el un temei mai complex pentru gînduri personale şi un germene de acţiune posibilă. A citi un roman înseamnă, într-o oarecare măsură, a-l trăi pînă în punctul în care, dacă-l citim cu glas tare, tindem să mimăm prin inflexiunea vocii, uneori şi prin gest, rolul personajelor. Într-o sală de teatru nu numai actorii joacă piesa. Şi spectatorii o joacă, ca să spunem aşa, interior, nervii lor vibrează la unison şi cînd porotagonistul se însoară la sfîrşitul piesei cu femeia iubită se poate spune că întreaga sală simte ceva din fericirea lui. În general, intensitatea plăcerii estetice variază în funcţie de activitatea celui care o trăieşte. Un executant şi un artist se bucură, aşadar, mai mult decît spectatorii. Vedem astfel cum se şterge distincţia stabilită de şcoala evoluţionistă între joc

și artă. Vom susține, oare, în concluzie, că orice joc înglobează elemente estetice? Această teorie este mai consecventă și mai adevărată.

Într-adevăr, jocul înseamnă artă dramatică de gradul întîi. Chiar și cînd este pur fizic, jocul constituie o concretizare inițială a forței și abilității, două calități esențial estetice. Slăbiciunea și stîngăcia au în sine ceva urît și grotesc. În fond, nu fără dreptate superioritatea în jocurile de forță sau de îndemînare a fost dintotdeauna considerată ca o calitate estetică, o posibilitate pentru un sex de a-l vrăji pe celălalt. Judecata feminină este, probabil, în această privință mai sigură decît cea a savanților.

Încă de pe acum am lărgit mult definiția frumosului formulată de Grant Allen și Herbert Spencer. Dar domeniul esteticului nu începe decît cu jocul? Oare tot ce este serios în noi încetează de a mai fi frumos? Oare nici o acțiune care are un scop dincolo de ea, nici o acțiune *utilă* nu ne poate apărea frumoasă tocmai din acest punct de vedere? Să ne reamintim cu cîtă grijă separă Herbert Spencer frumosul de util. Grant Allen este și mai precis: potrivit opiniei lui, tot ceea ce, printre operele oamenilor, nu este realizat explicit în vederea unui joc al organelor și imaginației noastre, tot ceea ce nu reprezintă artă pentru artă ar fi lipsit de frumusețe. Putem admira, desigur, o operă adaptată în mod savant tuturor trebuințelor ca de exemplu o hală, o gară etc.; dar ea nu poate fi considerată frumoasă. Industria și arta merg în sens contrar. Sistematizînd concepția lui Herbert Spencer și Grant Allen, ar trebui să spunem că trăsătura caracteristică a unui obiect frumos este de a nu avea scop sau de a avea un scop *simulat* și imaginar. Frumusețea ar consta, înainte de orice, în inutilitate, într-un soi de înșelătorie pe care ne-am face-o noi față de noi înșine: sculptorul se distrează cu marmura și dalta lui la fel ca puiul de leu cu bila de lemn plasată în cușcă. În consecință, un obiect frumos, în calitatea sa de obiect

frumos, n-ar răspunde niciodată unei necesităţi adevărate şi n-ar putea trezi în noi nici dorinţa, nici teama. Dacă o statuie ne-ar face să ne îndrăgostim de ea, ca Pygmalion, scopul artei ar fi ratat. Similar, toată frumuseţea unei drame rezidă în ficţiune şi dacă scenele tari ar fi realizate sub ochii noştri, ele ne-ar îngrozi. Ceea ce este real şi *vital* ar exclude deci prin definiţie frumuseţea.

Trebuie să examinăm cu atenţie această teorie împărtăşită astăzi de atîţia gînditori.

Capitolul II

PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS SE AFLĂ OARE ÎN OPOZIȚIE CU SENTIMENTUL UTILULUI, AL NECESITĂȚII ȘI AL DORINȚEI?

În obiectele exterioare, de exemplu un pod, un viaduct, un vapor, utilitatea echivalează totdeauna, prin ea însăși, cu o anumită frumusețe. Această frumusețe se schimbă cînd într-o satisfacție a *inteligenței* care consideră obiectul drept bine adaptat scopului său, cînd într-o satisfacție a *sensibilității* care apreciază și se bucură că scopul este agreabil. Farmecul utilului se află deci concomitent în caracterul său *ingenios* și mereu *plăcut*. Un cărăuș, străbătînd un drum, va exclama cu entuziasm: „Ce drum frumos !" Prin acest epitet, el va desemna totodată arta savantă de construcție a drumului și ușurința pe care o întîmpină căruța sa în alunecarea pe o șosea netedă, fără să se zguduie și fără să întîlnească hopuri.

Desigur, acest farmec al utilului pe care Socrate îl resimțea atît de bine, nu este din specia cea mai elevată. Să spui că Halele centrale din Paris reprezintă cel mai splendid monument al arhitecturii moderne, înseamnă, evident, să mergi puțin cam departe; dar să refuzi, împreună cu Grant Allen, orice caracter estetic în dispunerea părților pentru a realiza un scop „confortabil", înseamnă să te lansezi într-un exces contrar. Grant Allen, poate fără să știe, cade în greșeala lui Kant: acesta din urmă, străduindu-se să despartă frumosul de util, sfîrșea prin a-l opune în întregime raționalului; el ajungea să susțină că un arabesc bizar este

efectiv mai estetic decît o femeie drăguță deoarece noi concepem și impunem oricărei figuri umane un tip de frumusețe prea necesară și prea logică. Arhitectura, o artă pe care Grant Allen o ignoră exagerat în a sa *Esthétique physiologique*, a fost la origine în întregime utilitară[1]. Chiar și în prezent, un edificiu ca să ne placă, trebuie să ne pară adecvat scopului și să justifice, în fața spiritului nostru, modul de aranjare a părților. O casă ornamentată cu prea multă eleganță, dar în care nimic n-ar părea făcut pentru ușurința locuirii, cu ferestrele mici, ușile strîmte, scările prea abrupte ne-ar șoca aidoma unui non-sens estetic. Dimpotrivă, orice organizare a părților în raport cu un scop produce o ordine, a armonie; or, de mult timp frumusețea a fost unită cu ordinea. La fel cum mișcarea fără efort a privirii oferă prin ea însăși un caracter estetic (din acest motiv, vom vedea mai tîrziu, preferăm liniilor frînte, greu de urmărit, liniile curbe), tot astfel mișcarea ușoară și rapidă a ceea ce s-a numit „ochiul spiritului" este în sine plăcută și frumoasă. Or, această mișcare este totdeauna ușurată de modul de dispunere a lucrurilor în vederea unui scop și, ca să spunem astfel, în jurul unui centru conceput de *gîndire*. Ne place să regăsim în lucruri manifestarea inteligenței noastre, să vedem întipărită în ele urma a ceea ce există superior în noi. Ne place, în același timp, să recunoaștem în ele o caracteristică *agreabilă* fixată într-un chip definitiv. Un obiect care pare totdeauna apt să ne fie de folos, să ne procure

---

[1] De atunci Grant Allen a acordat o atenție mai mare arhitecturii într-un interesant studiu *L'Evolution esthétique chez l'homme*. (*Mind*, oct. 1880). Potrivit lui, evoluția sentimentului estetic a parcurs trei stagii succesive: acest sentiment s-a manifestat mai întîi prin dragostea pentru podoabe, apoi prin ornamentarea armelor și uneltelor casnice, mai tîrziu prin construirea și ornamentarea colibelor sau a caselor. În case, a fost împodobit mai întîi interiorul, apoi în interior partea unde să pătrundă un străin: aceasta este originea saloanelor noastre de recepție. Mai tîrziu, arhitectura (care este cea de a treia artă umană) s-a dezvoltat în construcția palatelor pentru conducători și zei.

plăcere și care, pe de altă parte, nu este legat indirect de nici o asociație neplăcută nu va întîrzia să ne pară frumos.

Astfel, în privința obiectelor exterioare, utilitatea pare să reprezinte un prim grad de frumusețe. Să trecem acum de la obiecte la subiectul care simte. Utilității îi corespunde în fiecare ființă sensibilă o necesitate. Această necesitate, devenită conștientă, produce o dorință. Să cercetăm deci dacă dorința poate fi prin ea însăși sursă de emoții estetice.

A dori, a iubi (dragostea se reduce în parte la dorință) nu înseamnă oare, într-o oarecare măsură, a admira? În ce ne privește, credem că o dorință, o iubire oarecare produce în întreaga noastră ființă o excitație difuză care este plăcută și care tinde să devină estetică, dacă dorința nu este prea violentă.

Ne aflăm acum în fața unor obiecții importante ale lui Herbert Spencer. Acesta consideră că necesitatea și dorința care se naște din ea exclude orice emoție estetică. Apărîndu-și împotriva noastră teoria[1], el formulează acest principiu: „să urmărești un scop ca slujind vieții — adică în calitatea lui de *bun* și *util* — înseamnă în mod necesar să pierzi din vedere caracterul său *estetic*". Herbert Spencer reia apoi exemplul Halelor din Paris și face următoarea supoziție: „Mă aflu în căutarea hranei, a trebuit să găsesc piața; urmînd informațiile date, descopăr piața centrală din Paris și, în sfîrșit, recunoscînd-o ca atare, încep să-mi fac cumpărăturile și comisioanele. Mă servesc în cazul acesta de percepțiile mele vizuale în vederea alimentării pentru scopuri menite să-mi întrețină existența. Cînd îmi folosesc astfel capacitățile vizuale, le folosesc într-un mod pe care-l consider ca fiind *în antiteză cu modul în care le-aș folosi pentru o acțiune cu caracter estetic*... În consecință,

[1] Într-o scrisoare foarte interesantă pe care ne-a adresat-o pe marginea unui studiu publicat de noi în *La Revue des Deux Mondes* (august 1881). Acest studiu este reprodus chiar aici.

atît timp cît, în asemenea cazuri, spiritul este ocupat în totalitate să călăuzească interesele pentru menţinerea vieţii, el nu este lăcaşul nici unui sentiment estetic".

Desigur, vom răspunde noi, căci pentru a încerca o plăcere estetică trebuie mai întîi să încerci o oarecare plăcere. Nu există nimic estetic într-o stare sufletească indiferentă sau neutră şi tocmai aceasta este situaţia pe care Herbert Spencer o ia drept exemplu. În loc să presupună o necesitate sau o dorinţă urmată de o *plăcere* la personajul în căutarea halelor Parisului, el nu presupune decît o suită de eforturi, de raţionamente şi de calcule. Or, raţionamentul se opune sentimentului în general şi cu atît mai mult sentimentului estetic. Să cumperi alimente, să faci cumpărături, să cauţi drumul, să te tîrguieşti în privinţa preţurilor nu reprezintă o necesitate nici plăcută, nici frumoasă; mai mult, ea este de o utilitate încă îndepărtată şi generală căci nu-şi va produce efectul decît atunci cînd va apărea foamea. Dar să ne imaginăm că un călător, obosit de un drum lung de vară, zăreşte în hale un coş plin cu struguri sau cu piersici îmbietoare, în stare, cum zice La Fontaine, să te facă să le mănînci cu ochii. Întinzîndu-şi mîna spre aceste fructe, va simţi el oare exact contrariul, adică „antiteza" unei plăceri estetice? Nu împărtăşim o asemenea părere. Credem, dimpotrivă, că unele senzaţii de acest gen sînt demne să fie comparate cu o anumită bucurie estetică foarte elementară[1].

„Aşadar, continuă Herbert Spencer, atît timp cît conştiinţa mea este ocupată cu scopul urmărit, sentimentele care însoţesc activităţile desfăşurate pentru atingerea lui nu sînt recunoscute decît întîmplător, nu *umplu conştiinţa*. Dar cînd nu se mai urmăreşte o ţintă aflată în slujba supravieţuirii, sentimentele ce însoţesc acţiunea facultăţilor consacrate scopului şi, concomitent, plăcerile rezultate pot fi evaluate în conştiinţă cu clari-

---

[1] Vezi mai departe analiza noastră privind senzaţiile tactile, de gust etc.

tate". Dar, vom spune noi, orice plăcere intensă este totdeauna „evaluată în conștiință cu claritate". Și nu există plăceri mai intense decît acelea care răspund satisfacerii unei necesități vitale. Ele „umplu conștiința" mult mai bine decît cutare bucurie estetică elementară ca, de exemplu, aceea pe care ne-o procură imaginea unei pete luminoase pe un fond obscur sau perceperea unei note muzicale izolate. Din acest motiv, ne pare deci cu neputință să considerăm dorința și satisfacerea ei drept esențial antiestetice. Dimpotrivă, proiectînd întreaga lumină a conștiinței pe obiectul lor, ele pot să-l transfigureze și să-i creeze în întregime o anumită frumusețe. De fiecare dată cînd dorința este puternică și continuă, ea tinde să grupeze în jurul său toate activitățile noastre, să devină, ca să spunem așa, centrul de atracție al sufletului omenesc. Acesta este cazul dorinței sexuale, vatră permanentă pentru numeroase sentimente estetice.

Viața umană este dominată de patru mari necesități sau dorințe care corespund funcțiilor esențiale ale ființei: de a respira, a se mișca, a se hrăni și a se reproduce. Credem că toate aceste funcții diverse pot îmbrăca un caracter estetic. Cea dintîi, la prima vedere, pare indiferentă; totuși există puține emoții mai profunde și mai plăcute decît aceea de a trece de la un aer viciat, la un aer foarte curat, ca acela din munții înalți. Să respiri adînc, să-ți simți sîngele cum se purifică în contact cu aerul și întregul sistem circulator cum își reia activitatea și vigoarea reprezintă o plăcere aproape îmbătătoare căreia este greu să-i refuzi o valoare estetică. Nu a cîntat oare cu îndreptățire balada scoțiană „aerul curat" care biciuie chipul și pune sîngele în mișcare?" Funcția de hrănire, atît de strîns legată de cea de dinainte, nu este mai puțin lipsită de emoție estetică. Sentimentul vieții întremate, reînnoite, izbucnind iarăși pretutindeni în străfundurile ființei, senzația sîngelui care curge mai cald prin vine, redeșteptarea vieții, percepută direct de conștiință, toate acestea alcătuiesc o armonie adevărată și profundă care deține

o frumusețe proprie. Pentru a o înțelege bine, trebuie să ne gîndim la acele convalescențe în care apatia este atît de mare încît cel mai neînsemnat aliment aduce după sine un fel de renaștere fizică și morală, o redobîndire a simțirii. În starea de sănătate, cînd ascultăm adîncul din noi, auzim totdeauna un fel de cîntec încet și dulce: să te simți viu nu reprezintă oare temeiul oricărei arte ca și al oricărei plăceri? La fel, este îmbietor, și esteticește plăcut, să-ți manifești viața interioară în afară. Cu mult înainte de dans și de mișcările ritmate, simpla acțiune de a se mișca a putut să-i furnizeze omului emoții de un tip elevat. Spațiul neîngrădit are el însuși ceva estetic și un prizonier va simți bine acest lucru. Să ne reamintim aceste versuri ale lui Victor Hugo;

Oh! Laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage,
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!
*Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers...**

În afara ideii morale și politice — pe care n-o luăm în considerare — există în aceste versuri un fel de încîntare fizică: este vorba despre beția libertății în înțelesul său cel mai elevat și în același timp cel mai material, beția evadării, a goanei în bătaia vîntului, a reîntoarcerii la viața aproape sălbatică a cîmpiilor și a prundișurilor.

Dacă trecem de la funcțiile de hrănire și de mișcare la cele de reproducere, importanța acestora din punct de vedere estetic ne va apărea și mai concludentă. Dragostea, chiar sub forma dorinței fizice, nu este un element care, mai mult sau mai puțin voalat, a jucat totdeauna un rol esențial în poezie? Ea intră, ca un element fundamental și în plăcerea provocată de formele și culorile frumoase ale sculpturii și picturii, de sunetele dulci, mîngîietoare sau pasionate ale muzicii. Tipul emoției estetice este emoția iubirii, amestecată, mereu, cu o dorință mai mult sau mai puțin

* Traducerea versurilor cuprinse în prezentul volum se află la p. 221.

vagă și rafinată. Orice-ar susține Immanuel Kant, frumusețea superioară este frumusețea feminină. Or, calitățile pe care le considerăm cele mai demne de admirație la o femeie sînt, de asemenea, în mare parte acelea care o fac să fie dorită. O femeie *frumoasă* pentru un om simplu este o femeie zdravănă, viguroasă, cu culori proaspete și forme pline, și anume o femeie care poate să-i satisfacă optim instinctul sexual. Dacă în straturile cultivate ale societății ideea frumosului nu mai corespunde chiar atît de exact cu necesitățile originare ale speciei și individului, cauza constă în faptul că înseși aceste necesități, în general, s-au transformat și s-au purificat treptat. Femeia cea mai frumoasă este, pentru noi, cea care concordă cel mai bine cu aspirațiile ființei noastre individuale, cu sentimentele și tendințele pe care le împărtășim împreună cu epoca noastră. E multă vreme de cînd s-a afirmat: a iubi înseamnă a avea sentimentul vag a ceea ce-ți trebuie pentru a te completa fizic sau moral. Or, dragostea este prezentă mai mult sau mai puțin în esența principalelor emoții estetice. Chiar admirația nu este o iubire incipientă și nu-și află ea în dragoste desăvîrșirea și plenitudinea? Se poate susține că a iubi o femeie înseamnă să încetezi a o mai găsi frumoasă? Cu siguranță, arta reprezintă, în mare măsură, o transformare a sentimentului de dragoste, adică a uneia dintre necesitățile fundamentale ale ființei. Așadar, a considera sentimentul estetic în afara instinctului sexual și a evoluției sale ne pare la fel de superficial ca a considera sentimentul moral izolat de instinctul de atracție reciprocă în care însăși școala engleză întrevede cea dintîi origine a moralității.

Dacă organele văzului sau ale auzului, puțin legate de marile funcții vitale, ne furnizează, din această pricină, percepții aproape indiferente și lipsite de dorință, nici dureroase, nici foarte plăcute în sine, din punct de vedere estetic faptul reprezintă mai curînd o inferioritate decît o superioritate. Vom vedea mai tîrziu cum se străduiesc scriitorii și poeții să remedieze acest defect al

celor două simţuri, cele mai intelectuale şi mai abstracte. Nu numai că ele nu ne furnizează în exclusivitate emoţiile noastre estetice ci, mai mult, credem că aceste simţuri n-au fost nici la început şi nu sînt nici astăzi adevăraţii judecători ai frumosului. Ceea ce place ochilor, de exemplu, este de foarte multe ori ceea ce place altor simţuri mai direct legate de funcţiile vitale. În acelaşi mod în care simţul tactil pare să fi deprins ochiul să evalueze dimensiunile reale ale spaţiului, tot astfel acelaşi simţ tactil, ajutat de simţul gustului, al mirosului, de toate simţurile vitale a îndrumat, cel mai adesea, ochii în legătură cu ce trebuie să admire, să caute, să iubească. Formele şi culorile care au plăcut mai întîi animalelor au fost cele ale lucrurilor cu care se hrăneau[1]. La oamenii simpli şi la cei aflaţi pe o treaptă inferioară de evoluţie, ochiul şi urechea în loc să decidă imediat ce este frumos sau urît, nu fac decît să înregistreze evaluarea celorlalte simţuri. „Ce este planta aceasta frumoasă?" am întrebat o fetiţă din Pirinei. „Nu este nimic, nu se mănîncă". Necesitatea şi dorinţa, adică plăcutul, adică încă o dată ceea ce slujeşte vieţii, iată criteriul primitiv şi neevoluat al aprecierii estetice. O ţară *frumoasă* este şi astăzi pentru oamenii simpli o ţară bogată în care se mănîncă din belşug; pentru un marinar, marea va părea *frumoasă* cînd va fi liniştită şi urîtă, atunci cînd turistul îi va admira talazurile înspumate. Pentru un cultivator macii roşii şi albăstrelele fermecătoare sînt, într-un lan de grîu, o pată şi o urîţenie. Un american găsea că Anglia este mult mai frumoasă decît ţara sa pentru că poţi străbate mile întregi fără să întîlneşti un arbore în altă parte decît pe marginea drumului. Grant Allen citează un ţăran din Hyères care, felicitat în legătură cu priveliştea pe care o oferea locuinţa sa de pe ţărmul mării, se întoarce către partea opusă, către cîmpul cultivat cu varză şi exclamă: „Într-adevăr, e o vedere minunată!" Frumosul

[1] Faptul este admis de Grant Allen în lucrarea sa *Aesthetic Evolution in Man*, Mind. oct. 1880.

pare derivat în mare parte din ceea ce aduce folos şi din ceea ce poate fi dorit. Pentru a face istoria sentimentului estetic trebuie să facem istoria necesităţilor şi dorinţelor omeneşti[1].

Ni se va obiecta oare că dorinţa este esenţial egoistă şi scindează oamenii în timp ce plăcerea estetică îi apropie totdeauna în aceeaşi bucurie şi îi uneşte? Nu recunoaştem existenţa acestui egoism iremediabil al dorinţei şi al plăcerilor care sînt legate de ea; totul este relativ. Sînt împrejurări cînd plăcerea estetică este ea însăşi exclusivistă, numai că ele sînt mai rare şi pe zi ce trece vor deveni şi mai rare. Săracul poate oare cunoaşte astăzi, altfel decît întîmplător, una sau alta dintre capodoperele de artă pe care le deţin amatorii bogaţi? Poate el să intre fără să plătească în sălile de concerte? Dacă frumuseţile literaturii şi ale poeziei se află mai la îndemîna tuturor, faptul se explică prin invenţia tiparului. Căci altminteri nici chiar contemplarea frumuseţii feminine nu este liberă în toate ţările; în Orient, cine are o soţie frumoasă, o ascunde cu mare grijă sub un văl, ca pe un obiect de artă. Frumuseţea a fost destul de rar un mijloc de apropiere şi de unire a celor ce-o iubesc. Dacă grecii s-au războit odinioară pentru Elena, ei au fost gata să se bată şi astăzi, de la un tîrguşor la altul, din pricina lui Hermes de Praxitele pe care mai multe oraşele voiau să-l deţină în acelaşi timp. În Italia, nici astăzi nu li s-a iertat francezilor vina de a fi răpit din muzeele lor un anumit număr de opere de artă. Dacă astăzi, sub influenţa civilizaţiei, arta tinde, ca orice alt lucru, să devină generoasă şi să înlăture

---

[1] În pofida opoziţiei pe care o stabileşte Grant Allen între funcţiile vitale şi emoţia estetică, el recunoaşte că necesitatea şi dorinţa au reprezentat un *factor* esenţial în evoluţia sentimentului frumosului (Mind., oct. 1880); în ce ne priveşte, credem că nu-i vorba doar despre un simplu factor, ci chiar de un *element* al emoţiei estetice. Acest element supravieţuieşte şi astăzi şi va supravieţui mereu. Pentru ce să stabilim astăzi o opoziţie atît de tranşantă între frumos, util şi agreabil cînd se recunoaşte că la început ele s-au confundat?

egoismul primitiv, nu trebuie trasă concluzia de aici că dezinteresarea morală îi este esențială.

Există cu siguranță un punct, vom vedea mai tîrziu, în care emoția estetică cea mai înaltă se confundă în întregime cu sentimentul moral; în acea situație frumusețea și moralitatea alcătuiesc o unitate. Dar această perfectă identitate nu apare, ca să spunem astfel, decît pe cea mai înaltă treaptă a scării. Pe treptele inferioare, emoția estetică nu diferă atît de mult de alte emoții. Acestea nu cer altceva decît să fie împărtășite, atunci cînd faptul de a le împărtăși cu altcineva nu le micșorează, ci, dimpotrivă, le intensifică. Bucuria sau suferința împărțită cu alții stabilește totdeauna o anumită legătură de simpatie între ființe. E plăcut să simți o întreagă mulțime străbătută în același timp cu tine de o emoție similară, fie ea estetică ori morală sau, pur și simplu, interesată. Dacă oamenii se adună seara ca să asculte muzică, ei se adună, totodată, să-și bea ceaiul și să cineze împreună, să discute despre politică sau afaceri. Oamenilor le-a plăcut dintotdeauna să pună laolaltă plăceri și necazuri, cu condiția, din nou, ca plăcerea să nu fie alterată prin împărțirea cu alții. Și din fericire, trandafirul pe care-l miros mai mulți oameni nu-și pierde parfumul, umbra unei grădini poate ocroti mulți prieteni, un pîrîu poate potoli mulți însetați, aerul poate îmbăta multe piepturi, un concert într-o sală vastă și cu o acustică bună farmecă multe urechi, un chip încîntător sau un tablou frumos atrage multe priviri fără să piardă nimic.

Într-un cuvînt, nimic nu este mai inexact decît această opoziție intregrală stabilită de Kant și de școala engleză, precum și de Cousin și Jouffroy între sentimentul frumosului și dorință: ceea ce este frumos este demn să fie dorit *tocmai din acest* motiv. Poezia lucrurilor, potrivit expresiei lui Alfred de Musset, este făcută în întregime din „teamă și farmec", din tulburare și dorință.

Orice emoție estetică trezește în noi o multitudine de dorințe și de necesități mai mult sau mai puțin inconștiente; cînd sîntem impresionați de un marș războinic, ne încearcă un oarecare neastîmpăr, simțim nevoia să mergem, să alergăm chiar, să căutăm un dușman cu care să ne luptăm. Unele fraze muzicale care sînt un fel de mîngîiere drăgăstoasă ne aduc, am putea spune, sărutul pe buze. A citit oare cineva aceste versuri de Musset:

Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Écosse, et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux...

fără să încerce o vagă nostalgie pentru țările poetice și necunoscute, o nevoie de orizonturi noi?

Plăcere există și în dorința în sine, astfel încît, perioada în care eram animați de dorință ne rămîne adesea în amintire mai fermecătoare decît însăși plăcerea. De aici provin marile bucurii ale poetului care aspiră să trăiască simultan viața tuturor oamenilor și care, prin chiar această aspirație, pînă la un anumit punct o trăiește. Totuși, această dorință, totdeauna pe jumătate înșelată, implică o suferință: este exact ceea ce demonstrează că ea are un caracter serios și nesimulat, că solicită efectiv să fie satisfăcut. Disperarea artistului și ceea ce-l tîrăște cu ușurință în pesimism este de a dori peste măsură de mult și de a nu putea să-și satisfacă dorințele decît într-o slabă măsură.

Capitolul III

PLĂCEREA PRODUSĂ DE FRUMOS SE AFLĂ OARE ÎN OPOZIŢIE CU ACŢIUNEA ŞI CU SENTIMENTUL REALULUI?

Şcoala evoluţionistă, aidoma şcolii kantiene şi criticiste, a greşit, după opinia noastră, *intelectualizînd* exagerat frumosul. Dintre cele trei elemente care se află în orice stare mintală, sensibilitate, inteligenţă şi activitate, elementul sensibil este mult restrîns în emoţia estetică de către aceste şcoli; cît despre elementul activ, el este exclus aproape total. Am încercat să restabilim primul dintre aceste două elemente, neglijate de şcoala engleză, să lărgim astfel domeniul frumosului şi să-l aducem chiar la egalitate cu domeniul existenţei. Ne rămîne să-l examinăm pe al doilea.

Întrucît emoţia estetică constă, în mare parte, într-un ansamblu de dorinţe avînd tendinţa să se realizeze, acţiunea rezultă firesc din artă şi din contemplarea frumosului iar sentimentul estetic este atunci mai complet ca oricînd; arta înseamnă acţiune nu mai puţin decît pasiune tocmai pentru că ea înseamnă dorinţă nu mai puţin plăcere, necesitate reală nu mai puţin decît joc şi virtuozitate. Drept urmare, arta tinde să producă acţiuni înrudite cu acelea pe care le exprimă. De cele mai multe ori însă noi înlocuim acţiunea sugerată cu oricare alta, mai potrivită cu ocupaţiile noastre actuale şi care descarcă totuşi excesul de forţă nervoasă acumulată prin emoţie. Astfel, arta încetează să mai fie primejdioasă: îndemnîndu-ne să acţionăm, ea nu fixează într-un mod categoric

acțiunea pe care trebuie s-o îndeplinim. De aici provine un nou sens posibil pentru καθαρσις, *catharsisul* lui Aristotel, „al purificării pasiunilor prin artă"; arta stimulează pasiunile, dar această stimulare este prea generală pentru ca să interzică înlocuirea unei pasiuni prin alta și traducerea într-un act particular, foarte meritoriu, a emoției generale inspirate de un asemenea sentiment estetic avînd o origine mai puțin pură. Henri Beyle, acest observator profund, povestește că într-o zi (iubea atunci nu știu pe cine) muzica l-a făcut mai îndrăgostit ca oricînd. A crezut, mai întîi, că această artă ar avea o influență deosebită asupra sentimentului iubirii, dar și-a amintit că, în urmă cu un an, cînd medita la posibilitatea înarmării grecilor, aceeași muzică îi stîrnise o ardoare de intensitate similară dar îndrumîndu-l către căutările sale de atunci. Exprimarea cu forță a unui sentiment, cînd noi înșine trăim acel sentiment, sporește, desigur, vigoarea sentimentului dar, totodată, sporește, prin iradiere simpatetică, vigoarea tuturor celorlalte sentimente. Prin aceasta sîntem *împinși* să acționăm în toate sensurile.

Cea mai vie dintre emoțiile estetice și cea mai puțin tulburată de tristețe se întîlnește la cei în care ea *se concretizează* imediat în acțiuni și astfel se împlinește prin sine. Spartanii simțeau mai bine frumusețea versurilor lui Tyrteu, germanii pe cea a versurilor lui Kœrner sau Uhland cînd erau înflăcărați de ele în timpul luptei. Voluntarii din timpul Revoluției franceze n-au fost, probabil, niciodată mai emoționați de *Marsilieza* ca în ziua cînd acest marș i-a mînat dintr-o dată pe colinele Jemmapes. La fel, doi îndrăgostiți aplecați asupra vreunui poem de dragoste, aidoma eroilor lui Dante, și trăind ceea ce citesc, se vor bucura mai intens, chiar din punct de vedere estetic. Este relativ banal exemplul lui Joseph Vernet ordonînd să fie legat de catarg pentru a contempla o furtună. Se va spune oare că el simțea mai puțin măreția oceanului pentru că era în același timp și actor și

spectator? Să mergem mai departe: dacă ar fi putut angaja el însuşi lupta cu oceanul, să ia cîrma în mînă şi să conducă singur nava peste valurile furioase, departe ca emoţia sa estetică să fie din acest motiv micşorată, el ar fi înţeles mai bine această antiteză dintre om şi natură care explică, după Kant, sentimentul sublimului. În ce mă priveşte, n-am perceput niciodată mai adînc măreţia cerului decît atunci cînd, urcînd cu trudă un munte înalt, simţeam că pătrund, ca să spun aşa, în cer, că-l cuceresc greu, pas cu pas, şi că setea de infinit avea să-mi fie satisfăcută neîntrerupt, pe măsură ce se trezea în mine mai intensă.

Importanţa acţiunii în sentimentul frumosului are o consecinţă care trebuie remarcată: ficţiunea nu este deloc, aşa cum s-a pretins, una dintre condiţiile necesare ale frumosului. Schiller şi urmaşii săi, reducînd arta la ficţiune, consideră drept o calitate esenţială ceea ce reprezintă unul dintre defectele artei umane, şi anume acela de a nu putea oferi viaţa şi activitatea adevărată. Să presupunem, ca să luăm exemple mai îndepărtate, că scenele tari din tragediile lui Euripide şi Corneille se petrec în faţa noastră în loc să fie doar reprezentate; să presupunem că asistăm la clemenţa lui August, la întoarcerea eroică a lui Nicomède, la strigătul sublim al Polyxeniei. Aşadar aceste acţiuni şi cuvinte vor pierde din frumuseţea lor pentru că au fost îndeplinite sau pronunţate de fiinţe reale, sub ochii noştri? Aceasta ar echivala cu a susţine că un discurs de Mirabeau sau de Danton, improvizat într-o situaţie tragică, ar produce un efect estetic mai slab asupra auditorului lor decît asupra noastră; sau că noi am simţi o plăcere mai mare, traducînd discursurile lui Demostene, decît atenienii care le ascultau! La fel, Venus din Millo şi-ar datora frumuseţea marmurei şi imobilităţii. Dacă ochii goi ai zeiţei s-ar umple de lumină interioară şi dacă am vedea-o înaintînd spre noi, am înceta să o mai admirăm! *Mona Lisa*, a lui Leonardo da Vinci şi *Sfînta Barbara* a lui Palma cel Bătrîn nu s-ar putea însufleţi fără să pălească! Ca şi cum dorinţa cea mai înaltă,

idealul de nerealizat al artistului n-ar fi să insufle viață operei sale, să creeze în loc să modeleze! Dacă el mimează, o face fără voie, așa cum mecanicul construiește fără să vrea mașini în loc de ființe. Ficțiunea, departe de a fi o condiție a frumosului în artă, este o limitare a acestuia. Viața, realitatea, iată adevărata țintă a artei. Numai datorită unui fel de avort ea nu ajunge să o atingă. Artiști ca Michelangelo și Tițian sînt demiurgi ratați. Într-adevăr, *Noaptea* lui Michelangelo este făcută pentru viață. Profund fără să-și dea seama a fost poetul care a scris sub ea: „Doarme". Arta este un somn al idealului omenesc, ideal fixat în piatră dură sau pe pînză fără a se putea însufleți vreodată.

Ni se va spune că imitarea urîtului și a oribilului poate să aibă o frumusețe proprie tocmai pentru că este o *imitare*, o ficțiune și nu o realitate.

Desigur, dar atunci admirăm, pe de o parte, valoarea reală a artistului iar, pe de alta, un obiect real și existent în raport cu care imitarea urîtului nu este decît un mijloc de expresie. Imitarea urîtului și a durerii (cel puțin a durerii fizice, care nu implică o măreție morală) nu este deloc esențială pentru artă. Ca orice imitare sau ca orice ficțiune ea este urmarea unei anumite neputințe. Căutarea urîtului în artă se explică, în general, prin faptul că artistul intenționează să dea concepțiilor sale mai multă verosimilitate, neputînd să le confere realitatea. Unele elemente ale urîtului sînt necesare și reprezintă pentru opera de artă un fel de condiție vitală. Ele seamănă cu acele încruntări și riduri ale feței pe care și le impun intenționat călătorii ce străbat ținuturile polare spre a-și reînsufleți mușchii și spre a împiedica anchilozarea trăsăturilor din pricina gerului. Este necesar ca în eroii unei drame să pot descoperi ceva din defectele și părțile mele urîte pentru ca să pot crede în existența lor. Căci pentru un personaj fictiv, esențialul nu este să pară frumos sau urît, ci să pară că trăiește, într-atît de puțin estetic este fictivul în sine și prin sine.

Există în armonia intimă a vieţii, în solidaritatea pe care ea o presupune între membrii ei, o frumuseţe profundă şi adevărată pe care arta se poate strădui s-o copieze chiar cu ajutorul incorectitudinii formelor. Dar artistul trebuie să introducă în această incorectitudine echilibrul şi proporţia sistematică fără de care viaţa este totdeauna imposibilă. Se va putea găsi atunci chiar în stridenţe un principiu de armonie, îndărătul ficţiunii, realitatea, în spatele imitaţiei, natura[1]. Imitarea urîtului nu este deci, pentru artă, decît un mijloc necesar, un procedeu. Nu ea este scopul său ultim şi definitiv. Noi simţim vag că urîtul nu este făcut să fiinţeze, că, în natură, monştrii tind să dispară fără să se reproducă şi că ei nu reprezintă decît erori trecătoare; îi suportăm în operele de artă tocmai pentru că aceste opere sînt ficţiuni lipsite de consistenţă şi pentru că, de fapt, regăsim mereu în spatele excepţiei regula şi în spatele monstruozităţii, legea.

Ştiinţa a fabricat în zilele noastre corpuri noi. Dacă arta umană ar putea produce la fel fiinţe vii în loc să picteze viaţa, ea n-ar năzui, imitînd tot tipurile furnizate de natură, decît să le înfrumu-

---

[1] Un sculptor adevărat, scria Sully Prudhomme, poate realiza o capodoperă din bustul unui cocoşat, dacă el a înţeles şi a exprimat prin acordul formelor plastice *solidaritatea* intimă vitală care determină reflectarea cocoaşei pe unghiul facial şi chiar pe trăsăturile chipului, deoarece cocoşaţii cei mai deosebiţi se aseamănă totuşi prin răspîndirea caracteristicii lor comune: cocoaşa le domină fiinţa în întregime. Din acest punct de vedere există un tip de cocoşat frumos, pentru sculptor, aşa cum există pentru naturalist un caz frumos de cocoaşă, deoarece acesta admiră *coordonarea* caracterelor. Această frumuseţe nu este, bineînţeles, decît o condiţie a frumosului plastic, dar ea este foarte preţuită de artişti pentru că este esenţială şi rară şi presupune o mare capacitate de observaţie. În ochii lor, cel care trădează adevărul plastic în folosul unei frumuseţi imaginare este inferior celui care o respectă cu o imaginaţie săracă". (*L'expression dans les œuvres d'art*, p. 204) Aşadar, frumuseţea chiar a urîtului, armonia care se menţin în discordanţe, viaţa care realizează o anumită ordine în sînul dezordinii alcătuiesc frumuseţea unui cocoşat, pictat sau sculptat de un maestru.

seţeze. Arta ar deveni ceea ce aspiră să devină, un fel de educare a naturii. Educaţia, această artă superioară, care acţionează asupra fiinţelor, nu are decît o ţintă, aceea de a produce tipurile cele mai desăvîrşite, cele mai fără de cusur. A înfrumuseţa şi a produce încîntare, acestea ar fi, de asemenea, obiectivele artei propriu-zise dacă ficţiunile acesteia s-ar însufleţi. Fundamentul însuşi al întregii arte constă în efortul de a crea, este poezia (Ποίησιϛ — poiesis) şi dacă acest efort ar putea izbîndi vreodată pe deplin, dacă artistul ar putea fi un creator adevărat, atunci el ar dori să realizeze totdeauna şi pretutindeni frumuseţea şi fericirea. În cazul în care cariatidele lui Puget ar fi trebuit să trăiască, fără îndoială că el le-ar fi eliberat de povara enormă care le apasă sau, eventual, le-ar fi dat destulă forţă pentru a purta această povară surîzînd.

Încă de pe acum, între două opere de artă care par deopotrivă de *vii* şi de *adevărate*, obişnuim să acordăm preferinţă celei mai frumoase. Considerăm totdeauna că frumosul este mai *poetic*, adică mai demn de a fi creat. Este necesară chiar o anumită educaţie artistică pentru a înţelege ceea ce Rosenkranz a numit „estetica urîtului". Asistînd la unele drame ale lui Shakespeare sau Victor Hugo, oamenii puţin instruiţi vor încerca emoţii violente, aproape chinuitoare, mai curînd decît emoţii cu adevărat estetice. Interesul pe care-l au pentru aceste drame este brutal, analog celui pe care un spaniol îl are în faţa unei lupte de tauri. „Te sperie", vor spune. Ei nu se interesează de analiza caracterelor. Pentru a gusta, în artă, plăcerea oribilului sau urîtului — să spunem frumuseţea urîtului — trebuie ca interesului imaginaţiei să i se adauge un interes ştiinţific. Spiritul modern, cu pasiunea sa pentru ştiinţă mai simte încă plăcere faţă de anatomia fiinţelor degradate sau faţă de cea a cadavrelor. Dar cel care nu a făcut studii pregătitoare este la fel de incompetent şi de uimit în faţa anumitor opere de artă pe cît ar putea fi un necunoscător împins brusc într-o sală de disec-

ţie şi contemplînd, nu fără spaimă, cele expuse în faţa ochilor săi în timp ce un medic, absorbit în întregime să urmărească traiectul unei fibre într-un ţesut pe jumătate descompus priveşte cu ochii strălucind de plăcere. A înţelege înseamnă a lega fiecare lucru de cauzele şi de efectele sale, înseamnă a percepe universalul, înseamnă deci a vedea dincolo de una sau alta dintre părţile urîte ale realităţii, înseamnă chiar a nu mai vedea aceste părţi. Urîtul se şterge în faţa adevărului înţeles şi devenit inteligibil prin gîndirea omului. Imitarea urîtului devine, în fond, imitarea frumosului şi a *ordinii* universale. Imitarea, în general, tinde să devină o creaţie şi ficţiunea tinde să dispară în viaţă. Aşadar, în ultimă analiză, scopul artei este viaţa şi artistul nu mimează decît pentru a ne face să credem că nu mimează.

Capitolul IV

CONDIȚII ALE FRUMUSEȚII ÎN MIȘCĂRI

Ideea noastră despre frumos, mai întîi strîmtă și exclusivistă, s-a extins mult în prezent. Am văzut că tot ce este serios și folositor, tot ce este real și viu poate, în anumite condiții, să devină frumos. Ne rămîne să determinăm mai bine aceste condiții.

Frumosul se poate revela cînd în mișcări, cînd în senzații, cînd în sentimente. Prima trăsătură a frumuseții în mișcări este forța; simțim o plăcere estetică atunci cînd ne percepem vigoarea, cînd ne folosim energia să depășim un obstacol sau cînd îi vedem pe alții folosind-o pe-a lor.

Cea de a doua trăsătură a frumuseții este armonia — ritmul, ordinea — adică adaptarea mișcării la mediul și scopul urmărit. Orice obiect aflat în mișcare, cînd străbate un anumit mediu, întîmpină rezistențe mai mici sau mai mari. De aici rezultă, cum au demonstrat Spencer și Tyndall, mișcări succesive înainte și înapoi, linii mai mult sau mai puțin ondulatorii care produc ritmul. Ritmul sau ordinea nu este deci, la drept vorbind, ceva distinct față de forța propriu-zisă. El este numai un mijloc de care dispune forța pentru a se conserva cît mai mult în fața rezistențelor. Ordinea înseamnă o economisire de forță.

A treia trăsătură a frumuseții în mișcări, grația, a fost studiată mai bine de Spencer care a completat prin puncte de vedere științifice doctrinele excesiv de speculative ale lui Schiller și Schelling.

Ce mişcare ne dă, cînd o executăm sau cînd o privim impresia de graţie? Aceea în care orice efort muscular pare să fi dispărut, în care membrele se mişcă libere ca şi cum ar pluti prin aer[1]. De aici provine superioritatea mişcării curbilinii.

Linia curbă, alcătuită dintr-un număr infinit de linii care se topesc neîntrerupt una în alta este similară cu *schema* unei mişcări care consumă foarte puţină energie sau în care nu este solicitat nici un efort inutil din partea vreunui muşchi. Dimpotrivă, o mişcare dizgraţioasă înseamnă o mişcare ce implică o schimbare bruscă de direcţie, ceva dificil, o pierdere exagerată de energie, un efort muscular excesiv. Într-un cuvînt, din acest prim punct de vedere pare că orice frumuseţe în mişcări se poate reduce la economisirea de forţă.

Dacă acestea sînt calităţile estetice ale mişcării, oare nu ni se pare mai degrabă că mişcările jocului, şi nu cele ale muncii pot singure să le realizeze şi astfel teoria engleză să se confirme? După opinia noastră, este o pură aparenţă întrucît munca se adaptează la fel de bine ca şi jocul la mişcări cu caracter estetic. Iată o echipă de muncitori trecîndu-şi pe o scară o piatră de la unii la alţii. Bolovanul greu urcă încetul cu încetul susţinut de braţele care îl apucă şi îl lasă, fiecare la rîndul său.

Nu există în acest tablou o anumită frumuseţe inseparabilă de scopul urmărit şi, deci, de rezultatul muncii îndeplinite? La fel, oamenii care trag de un cablu ca să ridice un trunchi, vîslaşii, tăie-

---

[1] Herbert Spencer ne povesteşte cu ce prilej a ajuns să conceapă această teorie atît de ingenioasă a graţiei: „Într-o seară, spune el, mă uitam la o dansatoare şi în sinea mea condamnam mişcările sale cele mai dificile ca tot atîtea contorsiuni barbare ce-ar fi fluierate dacă oamenii n-ar avea laşitatea să aplaude ceea ce cred ei că este la modă să aplauzi. Am remarcat că dacă, din întîmplare, erau şi mişcări graţioase, acestea, comparativ, o costau un efort mai mic. Mi-am adus aminte de diferite fapte care îmi confirmau ideea şi am ajuns atunci la concluzia că, în general, o acţiune are cu atît mai multă graţie cu cît se execută printr-o cheltuire mai redusă de energie".

torii de lemn cu fierăstrăul, fierarii sînt frumoşi în timpul muncii, chiar cînd asudă şi trudesc din greu. Un cosaş îndemînatic poate fi în felul său la fel de elegant ca un dansator. Pictorul îl va reprezenta chiar cu mai multă plăcere pe primul decît pe celălalt. Un pădurar care atacă un stejar şi roteşte securea încordîndu-şi muşchii aproape că poate deştepta sentimentul sublimului. Iată-ne totuşi foarte departe de joc deoarece toţi aceşti oameni urmăresc scopuri precise. Ritmul care le reglează mişcările şi îi înmlădiază nu se explică decît prin urmărirea unui scop unic şi prin încordarea tuturor energiilor spre a-l atinge. Prin aceasta, calitatea estetică a mişcării, departe de a se diminua, se înnobilează căci îşi adaugă două elemente noi: pe de o parte *interesul* este stimulat deoarece se urmăreşte un ţel. O mişcare a cărei *ţintă* o cunoaştem şi a cărei *izbîndă* o putem constata nu ne interesează oare totdeauna mai mult decît o mişcare fără scop? Pe de altă parte este satisfăcută *inteligența* pentru că putem calcula raportul dintre importanţa scopului ce trebuie atins şi efortul depus. În consecinţă, efortul nu ne mai descumpăneşte. Dimpotrivă, el este o condiţie a interesului pe care-l nutrim pentru muncă. Încordarea muşchilor, oboseala împinsă pînă la un anumit punct şi chiar o oarecare alterare a trăsăturilor, totul dobîndeşte atunci o valoare estetică. Este în proporţie şi în armonie cu ţinta dorită. Dimpotrivă, dacă un joc ar costa tot atîtea eforturi, am fi surprinşi în mod neplăcut. Ar exista o disproporţie între mijloace şi scop. Din acest motiv un jongleur nu trebuie să arate aceeaşi oboseală ca un atlet. Din acelaşi motiv, un poet nu trebuie să lase să se simtă efortul de căutare a rimei, în timp ce poţi avea o anumită plăcere cînd urmăreşti activitatea gîndirii unui matematician sau a unui filosof. În general, orice îndeletnicire justificată raţional cuprinde elemente estetice în vreme ce inteligenţei îi displace să observe cum voinţa îşi fixează drept ţintă inutilul. Jocul, exercitarea frivolă a energiei disponibile, departe de a constitui princi-

piul frumosului conţine deci în sine ceva antiestetic. El trebuie să se dezvinovăţească. Se cuvine să vedem în el o expansiune nebună şi trecătoare a energiei, un fel de descărcare nervoasă, folositoare în sine, la momentul potrivit.

Dar, va spune Herbert Spencer, dacă frumuseţea mişcărilor nu exclude orice idee de muncă efectuată, cel puţin graţia propriu-zisă o exclude. Căci ea se reduce la facilitate, şi anume la facilitatea cu cea mai redusă cheltuială de energie. Vom răspunde că pentru a aprecia dacă energia n-a fost cheltuită excesiv, trebuie să atribuim totdeauna mişcării un scop cu care ea se coordonează. Coordonarea, organizarea mişcărilor reprezintă ceea ce dă mişcării un sens în faţa inteligenţei prin adăugarea armoniei la forţa etalată. Dar ce este coordonarea mişcărilor în raport cu un scop dacă nu însăşi definiţia muncii? Graţia constă deci, de cele mai multe ori, într-un fel de muncă fie conştientă, fie inconştientă, îndeplinită cu mai puţin efort, mai multă precizie şi mai multă îndemînare[1]. Un patinator are graţie atunci cînd toate mişcările sale sînt adaptate acţiunii de a patina, fără ca nimic să-i poată frîna viteza obţinută. O femeie care duce un urcior pe cap nu este graţioasă decît dacă toate mişcările sale se află într-un anumit raport cu scopul secret pe care ea îl urmăreşte, şi dacă sînt făcute în aşa fel încît să evite orice izbitură, orice zguduitură bruscă. Într-un cuvînt, graţia, precizia adevărată, îndemînarea pot fi definite deopotrivă ca o adaptare completă la un scop real sau fictiv; în alţi termeni, ca un echilibru armonios între viaţă şi mediul său. Astfel graţia, deşi poate fi întîlnită, simplu, în dezinvol-

[1] Precizia în gesturi nu este dizgraţioasă decît atunci cînd are ceva contrastant, sacadat. Dar, în fond, această caracteristică este ea însăşi un defect al exactităţii. Toate gesturile dacă sînt bine calculate, trebuie să se topească unele în altele, să nu aibă nimic supărător. Ele dobîndesc în acest caz o anume fluiditate care produce concomitent graţia şi precizia supremă şi care este compatibilă şi cu munca şi cu jocul.

tură și firesc, nu este incompatibilă cu munca în general; ea nu este incompatibilă decît cu munca irosită, cu efortul inutil. Rîdem, de exemplu, de Hercule lucrînd la vîrtelniță. E comic să-ți imaginezi un colos băgînd ață în ac, deoarece, în această situație, forța desfășurată depășește cu mult rezultatul neînsemnat, ea se consumă zadarnic și puterea însăși devine o cauză evidentă de neputință. Dar un om foarte viguros, adesea greoi cînd se joacă, devine grațios cînd îndeplinește o muncă proporțională cu mușchii săi. Ajungem prin aceasta, în ceea ce privește mișcările, la o primă concluzie extrem de diferită de cea a lui Herbert Spencer: aceea că dacă jocul (exercitarea unei aptitudini fără un scop util) este prin el însuși estetic, munca (exercitarea unei aptitudinii pentru un scop rațional) este în egală măsură estetică și uneori chiar mai mult. Dacă deseori munca are mai puțină grație, ea poate să aibă în schimb mai multă frumusețe și măreție. „Omul nu este desăvîrșit decît atunci cînd se joacă", a spus Schiller. Trebuie să spunem invers: omul nu este desăvîrșit decît cînd muncește. În definitiv munca îi conferă superioritatea omului asupra animalului și omului civilizat asupra primitivului.

O a doua consecință este că frumusețea mișcărilor nu se poate defini simplu, ca o economisire de forță. Printre scopurile pe care și le propune mișcarea, sînt unele suficient de înalte pentru ca, în comparație, orice cheltuială de forță să devină puțin însemnată. Ar fi chiar meschin să o cîntărim exagerat de amănunțit cîtă vreme cea mai aleasă frumusețe nu se mai bazează atunci pe economisirea, ci pe risipa de forță. Cînd vedem efectuîndu-se sub ochii noștri o mișcare, simpatizăm, cum remarcă Herbert Spencer, cu trupul și membrele care o efectuează. Desigur, în unele cazuri preferăm să nu le percepem oboseala. Dar simpatizăm mult mai mult cu voința care acționează trupul și membrele. Energia acestei voințe poate, deci, să ne farmece mai mult decît jocul facil al unor membre. Ținta urmărită de ea ne poate atrage mai mult decît o mișcare lipsită de scop. În sfîrșit, vine un

moment cînd aproape nu mai dăm nici o atenție membrelor, reduse la rolul de instrumente, încordate și cambrate ca arcul ce trebuie să lanseze săgeata, uneori zdrobite de propriul lor efort. Mesagerul de la Marathon, reprezentat de sculptorii greci, era frumos așa cum se înfățișa, plin de sudoare și praf și reflectînd pe chipul său epuizarea din pricina efortului și începutul agoniei. El se va transfigura și va deveni sublim prin ramura de laur pe care o flutura deasupra capului. Acest om vlăguit dar victorios este un simbol al trudei umane, al acestei frumuseți supreme care nu este făcută din parcimonie, ci din generozitate, din dezinvoltură în efort, și în care mișcarea nu mai apare doar ca semnul și măsura forței cheltuite, ci și ca expresia voinței omului și ca posibilitate de evaluare a energiei lui interioare.

Capitolul V

CONDIŢII ALE FRUMOSULUI ÎN SENTIMENTE. PRINCIPIUL MORAL AL GRAŢIEI

Şcoala evoluţionistă a avut dreptate să caute în legile mecanice ale mişcării explicaţia celor mai superficiale calităţi estetice ale acesteia. După cum am văzut, nu trebuie să ne oprim aici. Nu poţi lua în considerare părţile în mişcare independent de motor, forţa consumată independent de voinţa care o consumă pentru un scop. Frumuseţea superioară a mişcărilor este deci de împrumut. Ea vine mai de sus. Trebuie să ne ridicăm în sfera voinţei şi a sentimentelor pentru a-i găsi explicaţia.

Datorită obişnuinţei şi asocierii, orice mişcare a sfîrşit prin a reprezenta pentru noi un sentiment, o stare de conştiinţă. Orice manifestare a vieţii exterioare a devenit o manifestare a vieţii interioare. Ajunşi la acest nou punct de vedere, vom observa că frumuseţea mişcărilor rezidă mai ales *în expresie* şi ea se va intensifica pe măsură ce mişcarea va înfăţişa în exterior o viaţă mai elevată, mai intelectuală şi mai morală. Mişcarea prin care nu s-ar manifesta decît o forţă brută ne-ar lăsa indiferenţi. Ea ar putea totuşi să ne placă prin desenele geometrice pe care le realizează. Dar nu ne-am imagina, ca să ne exprimăm aşa, în locul motorului pentru a ne bucura simpatetic de dezinvoltura mişcărilor realizate. În realitate, o mişcare frumoasă şi graţioasă are totdeauna ceva viu în ea şi nu ne putem împiedica să plasăm în spatele

ei un centru de inițiere a mișcării, asemănător nouă. Să privești natura și să-i prețuiești frumusețea înseamnă să ți-o închipui vie și, pe cît se poate, sub o formă umană. Am putea afirma întărind adagiul lui Terențiu: „nu mă interesează decît ceea ce este omenesc". Dacă pentru înfrumusețarea universului nu ar exista decît greutatea, numărul și dimensiunea el ne-ar lăsa aproape indiferenți.

Într-un cuvînt, cea dintîi calitate a mișcării, forța, este nevăzută și tainică; cînd acest cuvînt nu desemnează o simplă formulă de mecanică abstractă, ea indică o desfășurare de energie care nu ne este cunoscută decît prin intermediul conștiinței. Forța, această primă frumusețe, se reduce așadar, la o simplă stare de conștiință, legată, ea însăși de sentimente variate, de exemplu de încrederea în sine, de siguranță și de curaj. Există un punct în care forța și curajul brut se confundă, abia diferențiindu-se la unele animale precum la buldog sau la primitivul care este curajos în măsura în care este puternic. Forța fizică este energie morală în germene. Dacă a voi înseamnă a putea, se poate oare spune cu tot atîta îndreptățire că a putea mult înseamnă a te simți stimulat să vrei mult? De aceea a făcut omul în general din forța fizică simbolul expresiv al voinței puternice. Pe drept sau pe nedrept, ne-am obișnuit să stabilim pretutindeni o armonie între fizic și moral. Ni-i reprezentăm cu greutate pe Brutus și Caton sub o înfățișare firavă. Sculptura îl înfățișează pe Moise masiv și cu mușchii încordați. Samson și Hercule sînt deopotrivă tipuri de forță, de curaj și de bunătate. Forța, adorată de omenirea primitivă, a fost considerată, nu fără oarecare justificare, drept cea dintîi virtute, obîrșie a multor altora. De altfel, ea implică ceva supraomenesc și avînd această calitate, trezește încă respect. Ea a dobîndit astfel o valoare expresivă care intră astăzi ca un element esențial în noțiunea de frumusețe.

Ordinea sau ritmul, a doua calitate a mişcării, este şi mai expresivă. Prin ordine, mişcarea devenită regulată, oferă inteligenţei prilejul să se manifeste şi pare ea însăşi s-o manifeste. Ritmul nu este doar, cum s-a arătat, consecinţa continuităţii mişcării şi a conservării forţelor, ci şi semnul tenacităţii voinţei, iar armonia lui simbolizează în ochii noştri concordanţa dintre voinţă şi sine.

Cît despre graţie, ea este cu totul altceva decît simpla economisire de forţă, singura definiţie pe care Herbert Spencer i-a dat-o. Şi ea exprimă în chip esenţial o stare de voinţă. Să observăm că, în lumea fiinţelor, mişcările graţioase sînt totdeauna asociate, mai mult sau mai puţin, cu bucuria şi mulţumirea, două sentimente înrudite. Bucuria înseamnă conştiinţa unei vieţi împlinite şi aflate în armonie cu mediul său. Or, cînd există armonie, prin însuşi acest fapt există şi o tendinţă către simpatie. Graţia este expresia vizibilă a acestor două stări: voinţa satisfăcută şi voinţa dirijată spre a-l satisface pe celălalt. Graţia presupune, într-adevăr, o anumită destindere a muşchilor care nu se produce la animale decît în stare de repaos, cînd se joacă şi cînd au intenţii paşnice. La apariţia durerii şi a luptei, cînd izbucnesc ostilitatea şi furia, imediat membrele se încordează. Faceţi puţin zgomot într-un tufiş în timp ce se joacă un cîine şi veţi observa o transformare bruscă a atitudinii lui: gîtul se va întinde, urechile, coada, tot trupul se vor afla la pîndă. Dimpotrivă, mulţumirea se traduce, îndeobşte, prin mişcări unduitoare şi uşoare, fără nimic brusc, fără agresivitate, fără violenţă. Mişcările de acest fel, prin starea de simpatie al căror semn sînt au totdeauna tendinţa să trezească în noi o simpatie reciprocă. O ţinută uşor încovoiată, îndoirea gîtului mai cu seamă, braţele atîrnînd inerte indică, în afară de melancolie, şi tristeţea care pare să solicite compasiunea semenului. Ea va trezi deci în noi un sentiment învecinat cu mila, întîlnită pînă şi în slăbiciunea noastră pentru salcia pletoasă. În sfîrşit, graţia înseamnă totdeauna abandonare de sine. Or, nu există abandonare de sine totală decît în

dragoste. Putem deci susține, împreună cu Schelling, că grația înseamnă, înainte de orice, expresia dragostei și din acest motiv este ea excitantă. Grația pare dragoste și de aceea este ea iubită. Înainte de a fi simțit o tresărire de dragoste, tînăra nu a atins încă grația supremă, mai frumoasă decît însăși frumusețea. Ea poate să aibă, aidoma copilului, grația bucuriei dar ea nu o are încă pe aceea a tandreței.

În expansiunea implicată de grație s-ar putea demonstra și prezența unui nou sentiment care se asociază adesea cu celelalte și care, după opinia noastră, nu a fost bine identificat niciodată. Pentru a-l descoperi, să ne imaginăm ce poate simți o pasăre cînd își deschide aripile și alunecă, precum o săgeată, prin văzduh. Să ne amintim ce stări sufletești am trăit noi înșine pe un cal în galop, într-o barcă prăbușindu-se o dată cu valul sau, chiar, în vîrtejul unui vals: toate aceste mișcări evocă în noi o idee inefabilă de nemărginire, o aspirație nemăsurată către o viață hiperbolică și nebunească, un fel de dispreț, ce nu poate fi exprimat, pentru individualitate, un fel de nevoie obscură de a se lăsa tîrît fără să te împotrivești, de a te pierde în tot. Și aceste idei vagi intră ca un element esențial în impresia pe care ne-o produc numeroase mișcări. *Adam* al lui Michelangelo trezindu-se la viață își întinde brațul într-un elan neînfrînat privind înainte și acest gest, singur, mărturisește, sub o formă vizibilă, întreaga infinitate a lumii pe care el o zărește pentru prima oară. În *Adormirea Maicii Domnului* de Tițian simpla răsturnare a capului și ochii măriți exprimă îndeajuns atracția nețărmurită către cerul deschis. Aici, grația propriu-zisă se unește cu emoția sublimului. Vedem mișcări care, fiziologic, exprimau o viață bine echilibrată și ușoară și care devin, prin asocierea sentimentelor, expresia celei mai înalte și mai desăvîrșite vieți morale și, în consecință, a celei mai mari frumuseți.

În general, în timp ce forța reprezintă, în exprimarea vieții, partea virilă, grația reprezintă,

mai ales, partea feminină. Dacă deci frumusețea supremă în mișcări este cea care traduce viața cea mai bogată, se poate spune că ea constă în alierea forței și a grației determinîndu-le să exprime împreună voința cea mai energică și cea mai blîndă. Această voință, să remarcăm faptul, nu este numai aceea care acționează la suprafața lucrurilor, ci și aceea care, luînd în serios și celelalte ființe și pe sine, își pune întreaga capacitate în slujba tandreței sale totale.

Dacă mișcările dobîndesc din partea sentimentelor cea mai mare parte din frumusețea lor, în ce va consta atunci frumusețea sentimentelor înseși? Ea va fi alcătuită, de asemenea, din forță, energie și grație, adică va revela o voință în armonie cu mediul său, și cu celelalte voințe. Or acestea sînt trăsături care se potrivesc deopotrivă frumosului și binelui astfel că sîntem obligați să ne întrebăm dacă în sfera sentimentelor există o diferență reală între acești doi termeni. În ce-l privește, Herbert Spencer le desparte cu aceeași grijă ca și Kant deoarece identitatea dintre frumos și bine ar însemna ruina teoriei sale. Este clar, într-adevăr, că binele nu poate însemna un „joc" și că, dimpotrivă, el reprezintă seriozitatea prin excelență. Dacă deci frumosul se află în joc, el va trebui să se despartă de bine. De aici provin eforturile lui Spencer pentru a deosebi cele două concepte.

În sfera binelui, susține el, avem în vedere *scopul* de realizat. În sfera frumosului intră *activitatea* care îl realizează.

Ni se pare, dimpotrivă, că activitatea, voința, de exemplu aceea care îndeplinește un act de patriotism, nu este numai frumoasă, ci și bună, în măsura în care este frumoasă; scopul, pe de altă parte, adică salvarea patriei, nu face parte doar din sfera binelui, ci, tot atît, și din aceea a frumosului. În evaluările noastre estetice asupra unei acțiuni date nu facem abstracție de scopul urmărit mai mult decît în evaluările noastre morale. De exemplu, acțiunea cuiva de a se arunca în apă și chiar de a se îneca nu semnifică nimic fru-

mos, nu dobîndește valoare estetică decît în proporția în care ea dobîndește o valoare morală, cînd se justifică printr-un devotament. Identitatea dintre bine și frumos nu este mai puțin evidentă în privința sentimentelor decît în cea a acțiunilor. Simpatia, mila, indignarea sînt toate deopotrivă frumoase și bune. În felul acesta, emoția artistică poate fi considerată ca o simplă derivată a emoției morale. Arta, care are drept condiție esențială partea de comunicare simpatetică cu necazurile și bucuriile aproapelui este o creație socială. În general, o ființă este cu atît mai morală cu cît este mai capabilă de a simți profund o emoție estetică.

Dar, va obiecta Herbert Spencer, există sentimente totuși imorale la care arta a apelat totdeauna precum mînia, ura, spiritul de răzbunare etc. Așadar admițînd că tot ce este bun este frumos nu înseamnă că tot ce este frumos este bun.

La aceasta voi răspunde că dacă luăm termenii comparației sub aceleași raporturi și la același nivel, sentimentele ne vor părea bune în sensul și în măsura în care ne vor părea estetice. Setea de răzbunare se confundă, la naturile primitive, cu setea de dreptate, mînia nu este decît o formă inferioară a indignării, invidia presupune, tăinuit, un sentiment de egalitate. Ura, care are aceeași origine ca și spiritul de răzbunare, cuprinde și ea un mare număr de elemente în care se regăsește ca o morală deviată. De altfel, pentru individ, ura a fost cîndva o condiție de existență în mijlocul unor neamuri barbare. În consecință, mai ales în acest mediu plăcea. În general, sentimentele energice, voința tenace, chiar violentă, au totdeauna ceva bun și frumos chiar și atunci cînd obiectul lor este rău și urît.

Dacă orice sentiment moral este estetic și invers nu urmează, bineînțeles, că o operă de artă cu intenție morală este în mod obligatoriu frumoasă și nici că arta se confundă cu sensul vieții. Sentimentele cele mai morale sînt, pentru artist, cel mai greu de activat și, mai ales, de menținut treze timp îndelungat. Dimpotrivă, un sentiment mai puțin elevat, și tocmai datorită acestui fapt

mai ușor de stimulat — ca, de exemplu, dragostea senzuală sau setea de răzbunare — va putea furniza artei, mai cu seamă artei populare, efecte mult mai numeroase. În sudul Italiei, oamenii nu sînt interesați decît de poveștile cu bandiți. Și în Franța literatura în care apare Curtea cu juri este o încîntare pentru mulți. Spiritele de acest gen nu pot nutri sentimente morale și estetice superioare sau, cel puțin, asemenea sentimente nu reușesc, fără efort, să dobîndească la ei o intensitate durabilă. Oamenii se mulțumesc deci cu emoții mai rudimentare, dar mai intense și mai apropiate cu natura lor. De fapt, din acest punct de vedere, ei nu greșesc întru totul: la urma urmei o emoție nu prețuiește decît în măsura în care este resimțită. Așadar, în pofida identității dintre sentimentul moral și cel mai elevat sentiment estetic, arta este cu totul altceva decît morala. Se întîmplă, în ce o privește, ceea ce s-ar întîmpla în muzică, dacă muzica s-ar adresa unor oameni cu auzul mai puțin format: ea ar fi silită să înlăture toate nuanțele delicate, toate melodiile rafinate și agreabile care pretind o prea mare încordare a urechii și a spiritului. În schimb, efectele zgomotoase și ușor de sesizat ar furniza acestor timpane rebele o senzație plăcută. Din păcate, în morală ne aflăm încă, aproape toți, aici! În privința aceasta toți avem auzul mai puțin format.

Poate că totuși emoția cea mai estetică ce poate fi stîrnită în noi este tot admirația morală. Corneille, cel puțin, a crezut astfel. În capodoperele romanului sau ale dramei, personajele de care ne interesăm mai cu deosebire sînt, de regulă, cele pe care le admirăm mai mult. Din contra, disprețul moral nu ar întîrzia să producă dezgustul estetic dacă, printr-o reacție necesară, el n-ar da naștere la indignare care este, și ea, un sentiment moral. Într-un cuvînt, arta trăiește tocmai prin sentimentele prin care trăiește societatea, prin sentimentele pozitive și generoase. Dacă există încă în noi, adormite în străfundurile ființei noastre, sentimentele egoiste și pe jumătate barbare cărora

le place uneori să se deștepte o clipă, fără a dobîndi suficientă forță pentru a ne împinge la acțiune, aceste sentimente vor trebui să slăbească treptat, să amorțească. Evoluția estetică a cauzelor pe care le-am indicat se află totdeauna în întîrziere față de evoluția morală; ea o urmează pretutindeni. În consecință, se poate afirma că operele de artă care apelează prea mult la sentimentele egoiste și violente sînt inferioare și lipsite de viitor. Ce va rămîne într-o zi chiar și din *Iliada*? Rugăciunea unui bătrîn, surîsul de rămas bun al unei femei adresat bărbatului ei, adică reprezentarea a două sentimente superioare. Pentru a fi în etern, nu este oportun să te plasezi în imoralitate. O artă care evocă în noi sentimente rudimentare și barbare, ne scoboară, am putea spune, pe scara evoluției, făcîndu-ne să vedem și să prețuim tipuri umane sortite să dispară, tipuri aidoma supraviețuitorilor din erele primitive. Dimpotrivă, sentimentul de admirație ne înalță și ne dă o plăcere estetică cu atît mai deplină cu cît este mai îndepărtată de plăcerea jocului, mai sinceră. Într-adevăr, admirația nu poate fi un joc, ea nu are nimic fictiv. Că ea este suscitată de legendă sau de istorie, printr-o viziune realistă sau imaginativă, nu contează. Ea corespunde întotdeauna unei judecăți morale, lucru serios prin excelență. Mai mult, ea marchează în noi un fel de ameliorare morală. Cînd admirăm sîntem cu adevărat mai buni. Simțim că ne depășim pe noi înșine și că sîntem capabili, poate, de acțiuni în fața cărora, în mod curent, dăm înapoi. Sufletul se ridică la înălțimea a ceea ce admiră. La acest punct, arta atinge realitatea, este realitatea însăși. În sentimentul admirației coincid total realul și fictivul, existentul și aparentul. Aș vrea să devin ceea ce contemplu și într-o oarecare măsură devin. Acum se realizează acea convingere platoniciană potrivit căreia a percepe frumosul înseamnă, în general, a deveni mai bun și a te înfrumuseța interior.

Ajungem, așadar, la cu totul alte concluzii decît școala engleză. În loc să facem deosebire,

împreună cu ea, în domeniul sentimentelor ca și în altele, între frumos și bine, între frumos și serios, noi credem că ele se confundă. Frumusețea morală este tocmai contrariul unui exercițiu superficial și fără țintă a spiritului activ. Din punct de vedere științific, un sentiment frumos, o predispoziție frumoasă, o hotărîre frumoasă sînt astfel în măsura în care sînt folositoare pentru dezvoltarea vieții individului și a speciei.

Capitolul VI

DESPRE FRUMUSEȚE ÎN SENZAȚII

Nu am analizat pînă acum decît frumusețea mișcărilor și a sentimentelor. Dar Herbert Spencer și Grant Allen se sprijină mai ales pe teoria senzațiilor pentru a reduce plăcerea estetică la un simplu joc al organelor noastre ce exclude orice scop util. E drept, senzațiile estetice, de exemplu vederea unei culori frumoase, a unui desen, a unui foc de artificii par să rămînă în cea mai mare parte superficiale, fără o influență vizibilă asupra dezvoltării generale a vieții. Dimpotrivă, mișcările expresive, precum cele de bucurie sau de afecțiune, și sentimentele de orice fel, precum diversele forme de iubire vin din profunzimile ființei noastre pe care aceste mișcări și sentimente le implică total. Ele seamănă unui val venit din adîncul mării care semnalează o emoție nedeslușită a întregii mase în timp ce senzațiile estetice, din sfera văzului și auzului, sînt undele trecătoare produse de o piatră aruncată de pe țărm. Nu pare atunci îndreptățit să reducem plăcerile de acest tip la un simplu joc? Pentru a ne da seama să analizăm mai îndeaproape natura senzațiilor.

Mai întîi ceea ce pare să rezulte din importantele lucrări ale lui Herbert Spencer, Sully și Grant Allen în legătură cu acest subiect este că senzația învăluie acțiunea și mișcarea, că frumusețea senzațiilor este constituită, în mare parte, de o desfășurare intensă și armonioasă a forței nervoase,

desfăşurare prin care se realizează, cum afirmă Spencer, „efectul cel mai mare cu consumul cel mai mic". De ce, de exemplu, la obiectele percepute prin văz și pipăit preferăm liniile ușoare și unduioase liniilor aspre și colțuroase? Pentru că cele dintîi solicită spre a fi percepute, un efort mai mic din partea mușchilor ochilor. Urmîndu-le, ochiul nu are nevoie să-și oprească brusc mișcarea sau să-și schimbe pe neașteptate direcția ca atunci cînd urmărește o linie în zigzag. Să observăm, de altfel, că toată lumea animată, animală sau vegetală, prezintă, în mișcările, și chiar în alcătuirea sa, mai mult sau mai puțin linia șerpuitoare. Putem explica, de asemenea, împreună cu James Sully, prin însăși forma retinei, de ce ne place să vedem obiectele grupate fie în jurul unui centru — de unde rezultă preferința noastră pentru formele circulare, în formă de stea sau radiale, fie în jurul unui ax, în formă arborescentă, de tije și de flori. Această dispunere economisește efortul muscular. În sfîrșit, trăsăturile de asemănare pe care le căutăm în forme, analogia dintre sensurile liniilor, egalitatea dimensiunilor, proporția, varietatea redusă la unitate, totul se explică prin aceleași temeiuri: iată tot atîtea mijloace de economisire a energiei noastre musculare și nervoase chiar în timp ce-o cheltuim. În mijlocul dezordinii aparente dintr-o catedrală gotică revenirea constantă a unei aceleiași forme ogivale îngăduie ochiului, ca și spiritului, să regăsească cunoscutul acolo unde nu se așteaptă, să se orienteze. Firul Ariadnei în mijlocul pădurii. Într-un cuvînt, o formă este cu atît mai frumoasă, spune pe bună dreptate Spencer, „cu cît ea solicită în chip eficace un număr mai mare dintre elementele nervoase asociate în percepție și nu supraîncarcă decît cel mai mic număr posibil dintre aceste elemente"[1].

---

[1] Cînd forma, pentru a fi percepută și măsurată ajunge să pretindă un anumit efort, ea va putea trezi în continuare emoții estetice, dar va fi vorba mai curînd despre ideea de grandios, de viguros, de sublim decît de frumos propriu-zis. Poziția verticală are în ea ceva mai dur și mai energic; de aceea, în primul rînd, linia verticală solicită

Aceleași considerații sînt valabile pentru sunete și muzică, deși problema devine aici mai complexă. Unul dintre motivele care fac neplăcută o voce monotonă este că aceasta solicită urechea mereu în același mod și uzează astfel nervii auditivi, așa cum o picătură de apă care cade todeauna în același punct sfîrșește prin a eroda piatra. Din contra, varietatea de ton și de intensitate odihnesc urechea chiar în momentul activității: de exemplu, măsurile *piano* urmînd unor altora *forte* sau, invers, cele *forte* urmînd măsurilor *piano* în timpul cărora urechea s-a odihnit și și-a redobîndit forțele. Cîntecul se deosebește de vorbire prin aceea că întrebuințează o scară de sunete mult mai întinsă și solicită astfel, succesiv, un număr mult mai mare de componente auditive. Potrivit lui Grant Allen, nervii urechii se află în vibrație continuă. Cînd vibrațiile aerului îi împiedică să vibreze, se produce neplăcere. Cînd, dimpotrivă, le favorizează și le amplifică se produce plăcere. Armonia interioară nu este decît o transpunere a armoniei între înăuntru și înafară care asigură funcționarea nestînjenită a organului. Ceea ce determină ca majoritatea zgomotelor izolate să fie neplăcute este faptul că dacă un corp este lovit o dată, undele stîrnite sînt lipsite de regularitate. Dacă, în schimb, corpul este pus în vibrație

---

ochiului mai mult efort pentru a fi percepută. În al doilea rînd, ea este poziția obișnuită a tot ce trăiește și luptă, și pretinde, din partea corpului, o mai mare desfășurare de forță pentru că trebuie luptat împotriva greutății. Din contră, poziția orizontală este cea a omului adormit sau mort, a trunchiurilor de copaci doborîți, a coloanelor răsturnate, a șesului, a apei cînd este liniștită. Tot ce vrea să se odihnească, se culcă. Așadar, un peisaj cu liniile orizontale, cu edificiile întinse și scunde va avea un caracter mai calm, de multe ori mai prozaic, decît casele înalte, turnurile, stîncile prăpăstioase, copacii mari în picioare. Dintre cele trei dimensiuni, lungimea orizontală produce efectul cel mai mic. O mie de picioare de cîmpie sînt departe de a da naștere, cum remarcă Fechner, și cum observase încă Burke, aceleiași impresii ca piramidele sau ca piscurile înalte de mii de picioare. Ceea ce impresionează este adîncimea, din pricina ideii de prăbușire.

continuă, undele se regularizează. O bătaie violentă de tobă, seacă și neașteptată, este neplăcută în timp ce un duruit ritmat începe să dobîndească un caracter estetic. Ritmul este esențial pentru sunetul muzical deoarece el îngăduie urechii să se acordeze, ca să spunem așa, cu vibrațiile exterioare, așa cum se acordă între ele instrumentele înainte de a fi puse în vibrație. Ritmul ne dă posibilitatea să prevedem sunetele, să ne pregătim pentru ele. Este un element cunoscut introdus în necunoscutul senzațiilor auditive. Sub toate aceste raporturi ritmul constituie o economie de energie, și de aici vine caracterul său estetic. Purtăm în noi un fel de orchestră interioară care trebuie, la fel ca oricare alta, să se ordoneze ca sub bagheta unui dirijor. Caracterul plăcut sau neplăcut al consonanțelor sau disonanțelor se explică el însuși prin principiul economiei de energie. Ceea ce face ca disonanțele să fie atît de neplăcute este, cum a demonstrat Helmholz, faptul că ele sînt produse de o încrucișare a undelor sonore care se distrug reciproc în punctul de intersecție. De aici provin intermitențele în sunete care produc asupra urechii un efect analog celui pe care-l produce asupra ochiului pîlpîirea unei lămpi sau trecerea prin spatele unui grilaj luminat de soare. În această situație urechea sau ochiul sînt surprinse tot timpul. În momentul în care intră în repaos și sînt pe cale să-și adune forțe noi în vederea senzației viitoare, o undă sonoră sau luminoasă vine să le lovească fără ca să fi trecut timpul normal pentru refacere. Și aici caracterul neplăcut al senzației vine din faptul că reprezintă un consum zadarnic de energie, o activitate fără scop.

În concluzie, percepția nu este atît de contemplativă pe cît părea la început. Sîntem actori în aceeași măsură ca și spectatori. Formele simțite nu sînt, în definitiv, decît mișcări simțite iar acestea nu sînt decît mișcări executate. În percepție, ne cheltuim forța în armonie sau în conflict cu forțele exterioare. Dacă există armonie, există și mai puțină energie consumată. Astfel apare

sentimentul unei vieţi mai intense şi mai fericite, ia naştere frumuseţea.

În consecinţă Herbert Spencer şi Grant Allen nu sînt oare prea exclusivişti şi puţin consecvenţi cu propriile lor principii cînd susţin că o senzaţie nu poate fi estetică dacă slujeşte direct vieţii? Nu putem cumva, în pofida filosofilor englezi, să menţinem între frumuseţe şi viaţă acea identitate pe care am stabilit-o pînă aici între sfera mişcărilor şi a sentimentelor?

Trebuie mai întîi să distingem între viaţa organului particular, pe care-l afectează senzaţia, şi viaţa generală a organismului lui. Potrivit lui Grant Allen însuşi, o senzaţie este neplăcută cînd ea tinde să exercite asupra organului o acţiune distructivă: o substanţă aspră, de exemplu muştarul, tinde să distrugă ţesutul limbii, un miros înţepător, de exemplu amoniacul, tinde să altereze mucoasa nazală; un sunet antipatic pentru ureche este cel care contrariază vibraţiile proprii ale nervilor noştri auditivi; o îngrămădire de culori neplăcute este cea care oboseşte repede nervii optici. Dimpotrivă, aromele, parfumurile, culorile şi sunetele care plac sînt cele care stimulează uşor fiecare organ, fără a-l obosi şi uşurează viaţa într-un punct anume al organismului. Numai că, pentru a rămîne estetice, potrivit lui Grant Allen, trebuie ca senzaţiile să se oprească la acest prag special şi să se fixeze aici. Dacă ele se răspîndesc mai departe şi interesează organismul în întregime, dacă sînt legate de o stimulare generală a vieţii, de o nevoie profundă şi durabilă a fiinţei, caracterul lor estetic slăbeşte şi chiar dispare. Dacă melomanul ar putea, precum greierii din fabule, să se hrănească într-adevăr cu muzica, aceasta ar înceta pentru el să mai fie frumoasă. Astfel, frumosul n-ar aparţine vieţii decît printr-o legătură uşoară şi exterioară.

În virtutea teoriei sale, Grant Allen este condus, logic, să rezerve apelativul de estetice numai senzaţiilor de auz şi de văz, singurele care nu interesează viaţa în general.

În ce ne privește, credem că orice senzație plăcută, indiferent care și cînd nu este legată prin natura sa însăși de asociații ce trezesc dezgustul, poate îmbrăca un caracter estetic, dacă dobîndește un anumit grad de intensitate, de răsunet în conștiință. Astfel, contrar doctrinelor clasice, ale lui Kant, Maine de Biran, Cousin și Jouffroy, considerăm că toate simțurile noastre sînt capabile să ne furnizeze emoții estetice. Să analizăm mai întîi senzațiile de cald și de frig care par atît de îndepărtate de conceptul de frumusețe. Puțină atenție ne va da prilejul să descoperim și în ele un caracter estetic. Se cunoaște rolul pe care-l joacă „răcoarea“ sau „căldura“ aerului în descrierile unor peisaje. Este frumoasă nu numai lumina soarelui, ci și căldura sa întremătoare, care, de altfel, nu este altceva decît lumină percepută de întregul organism. Un orb, vrînd să-și exprime plăcerea pe care i-o producea această căldură a soarelui, nevăzut pentru el, spunea că-și închipuie „auzind soarele“, ca o armonie. Am să-mi amintesc totdeauna senzația extraordinar de suavă pe care mi-a prilejuit-o, cu ocazia unei febre violente, gheața pusă pe frunte. Pentru a sugera foarte palid impresia trăită, nu pot decît să o compar cu plăcerea pe care o încearcă urechea cînd regăsește acordul perfect după o serie lungă de disonanțe. Dar această simplă senzație de răcoare era mult mai profundă, mai suavă și, în definitiv, mai estetică decît potrivirea trecătoare a cîtorva note ce gîdilă urechea. Ea mă făcea să asist la o resurecție treptată a întregii mele armonii interioare. Simțeam un fel de alinare fizică și morală nespus de dulce. Probabil că în timpul bolii sensibilizarea sistemului nostru nervos fiind extremă, cele mai mărunte senzații ne zguduie profund și tind astfel să dobîndească o nuanță estetică pe care în mod obișnuit nu o au.

Simțul tactil este, orice s-ar fi spus, un prilej constant pentru emoții estetice de tot felul. Sub acest raport, el poate suplini în mare măsură ochiul. Dacă am împinge pînă la ultima consecință doctrina anumitor esteticieni, am ajunge să susți-

nem că sculptorii orbi nu aveau sentimentul frumosului atunci cînd atingeau statuile cu mîinile lor[1]. Dacă o culoare nu poate fi percepută prin atingere, simțul tactil ne furnizează, în schimb, cunoașterea unor însușiri pe care ochiul, singur, nu ne-o poate oferi, și care au o valoare estetică remarcabilă: însușirile de *moale*, *mătăsos*, *șlefuit*. Ceea ce caracterizează frumusețea catifelei, nu mai puțin decît strălucirea, este moliciunea specifică la atingere. În imaginea pe care ne-o facem despre frumusețea unei femei, catifelarea pielii intră ca un element esențial. Culorile înseși împrumută uneori ceva atrăgător de la asociațiile de idei sugerate de simțul tactil. Imaginii unui gazon verde îi este asociată ideea moliciunii simțite sub picioare. Plăcerea pe care am simți-o întinzîndu-ne pe el o intensifică pe aceea transmisă de ochi.

De strălucirea părului blond sau negru se leagă totdeauna senzația de *mătăsos* pe care ar încerca-o mîna la atingerea lui. Albastrul cerului chiar, atît de impalpabil cum este, dobîndește uneori o aparență de catifelare, mărindu-i farmecul și dîndu-i o dulceață ce nu poate fi definită.

Fiecare dintre noi, probabil, își va aminti, dacă se concentrează puțin, de unele plăceri ale gustului care au reprezentat adevărate plăceri estetice. Într-o zi de vară, după un drum în Pirinei, ajuns la capătul puterii, am întîlnit un păstor și i-am cerut niște lapte. El mi-a adus, dintr-un șopron pe sub care trecea un pîrîu, un vas de lapte ținut în apă și păstrat la o temperatură aproape de înghețare. Bînd acest lapte proaspăt ce concentra toate miresmele muntelui și atît de întăritor cu fiecare înghițitură, am trăit o serie de senzații pe care cuvîntul *plăcut*, cu siguranță, nu le carac-

---

[1] Poate, dimpotrivă, pentru orbi superioritatea estetică a liniilor curbe și a suprafețelor rotunjite este mai marcată decît pentru cei care evaluează cu ochii. Colțurile, mai ales colțurile în afară, rănesc de multe ori pipăitul. Ele supără mai puțin vederea. Pipăitul, în multe privințe, trebuie să aibă, cînd este folosit tot atîta delicatețe, și chiar mai multă, decît privirea.

terizează îndeajuns. Era ca o simfonie pastorală, percepută pe calea gustului în loc de cea a auzului. În aceeaşi ordine de experienţă aş menţiona şi vinul spaniol pe care mi l-au oferit cu generozitate nişte contrabandişti, în împrejurări similare, şi chiar simpla descoperire a unui izvor pe coasta unui pustiu. Poate că, în general, potolirea setei furnizează o plăcere mai delicată, mai estetică decît potolirea foamei. Într-adevăr, în cazul setei are loc o întremare mai rapidă. Cînd se unesc amîndouă, şi foamea şi setea, şi cînd sînt satisfăcute laolaltă, plăcerea atinge un punct maxim. Senzaţiile de gust au un caracter atît de estetic, încît au dat naştere unui fel de artă inferioară, arta culinară. Platon nu compara doar în glumă bucătăria cu retorica. La Fontaine a întrezărit ceva estetic chiar şi într-o stridie deschisă şi oferită unor gurmanzi entuziasmaţi, iar Alfred de Musset într-un pateu cald, cu aspect îmbietor. Unul dintre personajele aceluiaşi Musset compară vocea iubitei sale cu un geniu bun,

Qui porte dans ses mains un vase plein de miel.

Cîntarea cîntărilor, această capodoperă de poezie pătimaşă, care i-a captivat pe misticii din toate timpurile, este plină de imagini precum: „Sărutările tale sînt mai bune ca vinul...“, „Sînul tău e cupă rotunjită, pururea de vin tămîios plină“..., „Mai dulce decît vinul este mîngîierea ta...“, „Ale tale buze miere izvorăsc, iubito, miere curge, lapte curge, de sub limba ta... Mîncaţi şi beţi, prieteni, fiţi beţi de dragoste, iubiţii mei“.

Întreaga poezie a popoarelor primitive este copleşită de asemenea metafore senzuale care demonstrează că plăcerea cea mai simplă dintre toate plăcerile, aceea de a mînca şi de a bea, nu are în sine nimic antipoetic. Dimpotrivă, tocmai aluzia la această plăcere pare să trezească mai uşor, la oamenii din epocile primitive, sentimentul estetic.

Miresmele percepute prin simţul olfactiv au aceeaşi valoare ca aroma percepută prin simţul gustului. Parfumeria este şi ea un fel de artă care, de altfel, rămîne mult inferioară naturii. Princi-

palul reproş care a fost adus gustului şi mirosului este următorul: inteligenţa nu poate sesiza şi distinge dispunerea percepţiilor elementare în impresiile pe care ni le dau aceste simţuri; un parfum nu se descompune pentru gîndire ca un acord muzical într-o serie de note distincte, iar, pe de altă parte; e greu să combini sau să dozezi parfumurile fără a le confunda. În aceste senzaţii actul înţelegerii are o posibilitate minimă de acţiune şi din ele nu poate rezulta niciodată perceperea vreunei forme.

Desigur, dar perceperea formei şi a conturului este atît de puţin necesară emoţiei estetice, încît, de multe ori, ea nu se realizează decît în timp. Pentru un ascultător lipsit de experienţă, acordurile simfonice cele mai complexe rămîn indistincte şi nu sînt percepute decît ca o singură notă. La fel, gama bogată de culori a unui tablou de Delacroix produce asupra cuiva care nu a privit niciodată pictura o impresie simplă şi confuză. Cu toate acestea, amîndoi vor putea gusta un farmec estetic în acea simfonie de sunete sau de culori în care sensibilitatea lor neexersată nu percepe încă decît o armonie unică. Educaţia noastră estetică este puţin avansată în ceea ce priveşte parfumurile şi aromele. Nu putem avea decît percepţii informe şi greşit coordonate. Emoţia estetică degajată de ele va fi deci vagă şi va avea un caracter mai puţin intelectual.

Aceasta nu înseamnă însă că emoţia estetică există în mai mică măsură. „S-a spus vreodată un miros frumos?“ întreabă Victor Cousin. Dacă nu s-a spus, cel puţin în limba franceză ar trebui să se spună. Parfumul trandafirului sau al liliacului este un întreg poem, chiar făcînd abstracţie de ideile pe care am ajuns să i le asociem. Îmi amintesc şi acum ce emoţie profundă am trăit în copilărie cînd am mirosit pentru prima oară o floare de liliac. Farmecul zilelor de primăvară sau al nopţilor de vară este făcut, în mare parte, din miresme. Şederea, primăvara, sub un liliac înflorit procură un fel de beţie suavă, o beţie de parfumuri asemănătoare cu bucuriile complexe ale dra-

gostei. Simțul nostru olfactiv, în profida relativei sale imperfecțiuni, deține încă un rol considerabil în aprecierea tuturor peisajelor privite sau descrise. Nu-ți poți imagina Italia fără parfumul portocalilor ei, purtat de briza caldă, coastele Bretagnei sau ale Gasconiei fără „înțepătorul miros al mărilor", atît de des cîntat de Victor Hugo, stepele fără mireasma ațîțătoare a pădurilor de pini[1].

Senzațiile la care se aplică cel mai exact cuvîntul *frumos* sînt cele datorate văzului. Descartes definea chiar frumosul drept ceea ce este plăcut pentru ochi. Dar poeții sînt mai puțin sistematici decît filosofii. Pentru a produce maximum de emoție estetică, departe de a se sluji exclusiv de termeni împrumutați din vocabularul văzului, poeții preferă să se adreseze simțurilor inferioare în care viața este mai profundă și mai intensă. Cuvintele *frumos, drăguț, grațios*, toate acestea care exprimă ideea de formă și de suprafață percepute de ochi, devin atunci neîndestulătoare. Ochiul nu este destul de direct afectat de ceea ce vede. Văzul e un simț prea indiferent. În general, a spune că un lucru este *frumos* înseamnă a-l califica doar superficial. Pentru a desemna ceea ce ne impresionează, ceea ce face să vibreze toată ființa noastră, trebuie să căutăm termeni mai puțin obiectivi și mai puțini reci. Expresia o voce *frumoasă* emoționează mai puțin decît o voce *dulce suavă, caldă, pătrunzătoare, vibrantă*. Puține cuvinte sînt mai uzitate

---

[1] Un profesor îmi povestea că într-o zi, deschizînd un dicționar vechi, mirosul specific de hîrtie îngălbenită care s-a răspîndit din paginile lui a fost suficient să-i readucă în minte tinerețea petrecută asupra cărților, nenumăratele sale nopți de veghe ocupate cu studiul. Apoi, imaginile înmulțindu-se, și-a revăzut colegiul, casa, părinții, o epocă întreagă din viață și toate acestea învăluite, parcă, în mirosul ascuțit al tomurilor din care el își respira trecutul.

Dacă am avea un simț olfactiv la fel de acut ca al cîinelui, de exemplu, probabil că mirosurile ar intra ca un element necesar în toate emoțiile noastre estetice și în evaluările simpatetice. (Un cîine simte repulsie sau atracție pentru oameni în funcție de mirosul lor, așa cum noi simțim aceleași lucruri în funcție de fizionomie).

de poeţi decît aceste epitete: aspru, amar, delicios, înmiresmat, proaspăt, cald, arzător, uşor, moale etc. — toate, expresii împrumutate de la simţurile tactilului, gustului, mirosului[1]. Să observăm totuşi că senzaţiile vizuale nu sînt atît de superficiale pe cît ar părea la început şi cum sînt înclinaţi să creadă esteticienii englezi. Tocmai de aceea ele au încă o asemenea valoare estetică. În primul rînd ochiul este simţul luminii. Or, lumina nu este mai puţin necesară lumii vii decît căldura, care stimulează chiar mai mult creşterea plantelor. Vibraţiile luminoase se unesc, de altminteri, cu vibraţiile calorice şi percepţiile vizuale nu sînt decît o specializare a sensibilităţii generale cu care este dotat organismul faţă de vibraţiile aerului[2]. În consecinţă, plăcerea pe care ne-o pro-

---

[1] Am deschis de curînd un volum de Alfred de Musset. Am găsit în el cuvîntul *uşor* întrebuinţat de trei ori în cîteva versuri, la fel ca şi cuvintele *proaspăt* şi *moale*. „Dulcea strofă a poetului", spune Hugo. În acest vers al lui Shelley:

Our sweetest songs are those that tell saddest thought

cum să-i substitui lui *sweet* un alt epitet?

Interesantele cercetări ale lui Sully Prudhomme (publicate în *Revue des Deux-Mondes*, august 1881) confirmă aceste observaţii. Sully Prudhomme a schiţat un tablou sinoptic al calificativelor comune percepţiilor sensibile şi stărilor morale. În acest tablou simţul tactil furnizează cele mai multe epitete expresive, aplicabile stărilor morale. Simţul acesta produce vreo cincizeci de asemenea epitete. Aromele şi senzaţiile de temperatură furnizează circa treizeci care se numără printre cele mai expresive dintre toate (*l'Expression dans les beaux-arts*, p. 80).

[2] Încă din protoplasmă se produc reacţii sub influenţa lumii. Întreaga materie vie pare chiar sensibilă faţă de nivelul intensităţii luminoase a diferitelor zone spectrale. Dacă se plasează mimoze în felinare de sticlă colorate, se observă cum peţiolurile coboară şi frunzuliţele se ofilesc în felinarele violete, albastre şi chiar verzi. Dimpotrivă, se produce o redresare exagerată şi o închidere pe jumătate în felinarele galbene şi roşii. *Volvox globator* este un fel de colonie de polipi situaţi în adîncimea şi la suprafaţa unei membrane sferoide plină în interior cu apă. Dacă se aruncă în apă un corp albastru sau roşu, spune fiziologul german Ehrenberg, „se observă, la microscop, o mare agitaţie în jurul maselor rotunjite; această agitaţie rezultă din acţiunea comună a tuturor acestor animale care, la fel ca vitele dintr-o

duce trecerea de la obscuritate la lumină, strălucirea cerului senin, însăşi vivacitatea culorii marchează o stare de plenitudine a organismului şi, concomitent, o sărbătoare pentru ochi. Planta, deşi nu posedă simţul văzului, ar putea simţi ceva asemănător trecînd de la umbră la soare, ea care se veştejeşte în întuneric şi se întoarce mereu către lumina soarelui ca şi cum ar vedea-o. Şi acum trebuie să ne ferim să reducem plăcerea estetică la un joc al unui organ anume. Poezia luminii vine din necesitatea sa pentru viaţă şi din stimularea intensă pe care o exercită asupra întregului nostru organism. Plăcerea pe care ne-o produce apariţia zorilor, de exemplu, înseamnă mult mai mult decît satisfacţia ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu fiinţa noastră întreagă.

În plus, senzaţiile vederii, cele mai reprezentative dintre toate, dobîndesc o nouă profunzime prin numeroasele asociaţii de idei al căror centru au devenit. În jurul lor se grupează fragmente întregi din existenţa noastră. Ele alcătuiesc o viaţă pe scurt. Pentru fiinţa înzestrată cu simţul vederii, amintirea înseamnă o serie de tablouri, adică

---

cireadă, ca păsările dintr-un stol sau ca mulţimile de oameni (cînd cîntă ori dansează), urmează un ritm comun şi adoptă o aceeaşi direcţie, fără a avea o conştiinţă clară despre aceasta. Toţi polipii înoată către obiectul colorat". Se cunosc experienţele lui Paul Bert asupra dafniilor, aceste crustacee mărunte, aproape microscopice, pe care el le-a plasat într-un vas întunecat în care lumina pătrundea printr-o fantă îngustă. El a îndreptat asupra acestei fante o zonă oarecare a spectrului. Imediat micile crustacee, împrăştiate pînă atunci la întîmplare în toate zonele lichidului, s-au îndreptat compact în direcţia razei luminoase; numai că ele au alergat mai repede cînd razele erau galbene sau roşii decît atunci cînd erau albastre şi, mai ales, violete. În sfîrşit, la fel ca noi, sînt insensibile la razele ultraviolete sau ultraroşii. Într-o cuvă cu oglinzi paralele, plină de dafnii, Paul Bert a proiectat concomitent toate culorile spectrului şi a observat mica populaţie grupîndu-se de preferinţă în zonele spectrului care merg dinspre portocaliu spre verde. Erau mai puţine dafnii în zona roşului, mult mai puţine în cea a albastrului, foarte puţine în zona violetului, aproape deloc mai departe. El a compus astfel un fel de gamă vie corespunzînd intensităţii descrescînde a razelor luminoase.

de imagini și de culori. Imaginile acestea se susțin și se cheamă unele pe altele. Să privim un trandafir într-un vas. Imediat ne va veni în minte, ca printr-o neașteptată adiere, amintirea confuză a tuturor senzațiilor, a tuturor sentimentelor, legate în mod obișnuit de vederea unui trandafir. Ne vom reprezenta o grădină, boschete, o plimbare, poate o plimbare în doi, o mînă culegînd floarea pentru a v-o oferi, poate un corsaj a cărui podoabă ar putea fi trandafirul. O simplă culoare este deja expresivă. Nu fără temei, rapsozii care cîntau *Iliada* se îmbrăcau în roșu, în amintirea bătăliilor sîngeroase descrise de poet. Dimpotrivă, cei care declamau *Odiseea* purtau tunici albastre, culoare pașnică, simbol al mării pe care a rătăcit Ulisse vreme atît de îndelungată. Cine și-ar putea imagina un Mefisto, acest locuitor al iadului, atrage atenția Fechner, îmbrăcat în auriu, culoarea cerului, sau un păstor dintr-o idilă, drapat într-o mantie roșie? Între percepțiile vederii și gîndire există o armonie secretă, respectată totdeauna de poeți și pictori.

Simțul auzului, care a dat naștere celor mai elevate arte (poezia, muzica, elocința) își datorează marile sale calități estetice împrejurării că sunetul, fiind mijlocul optim de comunicare între oameni, a dobîndit un fel de valoare socială. Impulsurile de comunicare simpatetică și socială se află la baza tuturor bucuriilor estetice procurate de auz. Farmecul cel mai însemnat al sunetului constă, esențial, în expresivitatea lui. Sunetul îi dă unui om posibilitatea să împartă bucuriile și mai ales suferințele cu alți oameni. Drept urmare, pentru ureche, estetic prin excelență, este *accentul*, expresia directă și vibrantă a sentimentului. Întreaga forță a oratorului se află în ton și în accent. Tot în ele rezidă și elementul cel mai important al artei dramatice. Durerea care se exprimă prin voce ne emoționează, în general, mai intens sub raport moral decît cea care se exprimă prin trăsăturile feței sau prin gesturi. Însăși poezia nu este, în fond, altceva decît un ansamblu de

cuvinte alese pentru a putea vibra mai mult la ureche și care conține, ca să spunem așa, în sine propriile sale accente. În ce privește cîntecul, Herbert Spencer a demonstrat foarte bine că el nu este decît o dezvoltare a accentului, vocea omului schimbîndu-se în contact cu pasiunea. Cicero spusese deja: *Accentus, cantus obscurior**. Muzica instrumentală, la rîndul său, nu este decît o dezvoltare a vocii umane. La baza oricărui sunet muzical care place se regăsește, cu siguranță, ceva omenesc: sunetele dure și aspre ne reamintesc sunetul vocii mînioase, sunetele dulci sugerează idei de afecțiune și iubire[1] etc.

Dacă toate senzațiile pot avea un caracter estetic, oare cînd și cum dobîndesc ele acest caracter? Este vorba, cum am mai arătat, de o simplă nuanță căci nu trebuie să pretindem definiții ale frumosului prea strîmte, contrare, tocmai prin aceasta, legii continuității care guvernează natura. Admiratorilor frumosului trebuie să le spunem ceea ce spunea Diderot religiilor exclusiviste. „Faceți-l pe Dumnezeul vostru mai îngăduitor".

Orice senzație trece, sau poate trece, prin trei momente: în primul, cel care percepe constată în sine ceea ce vom numi, împreună cu Herbert Spencer, un șoc ușor sau violent. El distinge, mai mult sau mai puțin vag *intensitatea* și *însușirea* specifică a impresiei, dar nimic în plus. Nu confundăm o senzație slabă cu una puternică sau o senzație de sunet cu una de culoare, dar în acest prim moment

* Accentul este un cîntec mai ascuns (lb. latină)

[1] Se vede cît de fantezistă este acea teorie a lui E. Hanslick potrivit căreia muzica ar fi esențial „inexpresivă" și, de asemenea, acea stranie afirmație a lui Fechner însuși după care muzica n-ar fi susceptibilă să trezească asociații de idei.

Să remarcăm de altfel că nu putem reduce total plăcerea auzului, la fel ca și cea a văzului, la un joc indiferent al unui organ. Vibrațiile sonore pot fi percepute de tot trupul și, independent de auz, trebuie să ofere deja ceva mai mult sau mai puțin estetic. Un orb surd care recunoaște trecerea unei persoane după tremurul aerului sau al podelei trebuie să poată distinge un pas ușor de unul greu; iată germenul impresiei de grație.

știm cu greu totuși dacă senzația va fi dureroasă sau plăcută. De exemplu, un instrument ascuțit care pătrunde în carne nu produce la început decît o senzație puternică de frig[1]. Conștiința simte tăria unei lovituri înainte de a fi copleșită de durere. Observăm un fulger care taie întunericul și îi urmărim cu ochiul mișcarea în zigzag o clipă înainte de a trăi suferința orbirii.

În momentul următor, senzația se precizează și ia, dacă durează, un caracter clar dureros sau plăcut rezultînd din faptul că ea este dăunătoare sau folositoare. Psihologii germani au dat acestui caracter numele de *tonalitate*, devenit clasic. Distingem chinul de plăcere cum distingem tonul minor de tonul major în care relațiile și intervalele nu mai sînt aceleași.

În sfîrșit, cînd senzația de durere sau de plăcere nu se stinge imediat pentru a lăsa loc fie unei acțiuni indiferente, fie unei alte senzații apare un al treilea moment, numit de școala engleză difuziunea nervoasă: senzația extinzîndu-se aidoma unei unde excită simpatetic întregul sistem nervos, trezește, prin asociație sau prin sugestie, o mulțime de sentimente și gînduri complementare, invadează, într-un cuvînt, totalitatea conștiinței. În acest moment, senzația, care la început nu părea decît plăcută sau neplăcută, tinde să devină estetică sau antiestetică. Emoția estetică ne pare astfel să constea, esențial, într-o lărgire, într-un fel de rezonanță a senzației în întreaga noastră ființă, mai cu seamă în inteligența și în voința noastră. Ea este un acord, o armonie între senzații, gînduri și sentimente. Emoția estetică are, în general, drept bază, drept pedală, cum s-ar spune în muzică, senzațiile plăcute. Dar aceste senzații au tulburat întregul sistem nervos. Ele devin în conștiință o sursă de gînduri și de sentimente. Trecerea de la un zgomot izolat la un acord, de la o voce individuală la o simfonie corespunde trecerii de la senzația simplă la emoția estetică.

---

[1] Vezi studiul lui Ch. Richet, *La douleur* (*Revue philosophique*, 1877, p. 475).

De altminteri, nu există senzaţie care să fie într-adevăr simplă, la fel cum nu există sunet simplu. Nu există plăcere strict localizată în care să nu răsune o mulţime de bucurii asociate, aşa cum într-o notă răsună notele armonice al căror ansamblu constituie *timbrul*. Pentru că germanii au numit deja tonalitatea drept caracterul plăcut sau neplăcut al senzaţiei, ni se va îngădui să numim *timbrul* drept combinaţia estetică a plăcerilor, unele dominante, celelalte trezite prin asociere, amestecate cu dureri sau tristeţi confuze, ca disonanţe capabile să releve armonia ansamblului. După opinia noastră, mai ales în acest *timbru* al senzaţiei trebuie plasat frumosul.

Capitolul VII

TEORIA GENERALĂ A FRUMOSULUI. EMOŢIA ARTISTICĂ ŞI CULOAREA ÎN ARTE

Rezultatul la care ajungem este că frumosul se află cuprins în germene în plăcut, ca, de altfel, şi binele. Plăcutul reducîndu-se la conştiinţa vieţii nestingherite, în sfera lui poate fi descoperit adevăratul principiu al frumosului. A te bucura deci de o viaţă completă şi intensă este deja estetic. A te bucura de o viaţă intelectuală şi morală înseamnă să trăieşti o frumuseţe desăvîrşită şi, totodată, o bucurie supremă. Plăcutul este ca un nucleu luminos a cărui aureolă strălucitoare este frumuseţea. Dar orice sursă de lumină tinde să strălucească şi orice plăcere tinde să devină estetică. Ceea ce nu rămîne decît plăcut, ca să spunem aşa, avortează. Frumuseţea, dimpotrivă, înseamnă un fel de fecunditate interioară.

Dacă punctele noastre de vedere sînt întemeiate, vom putea stabili următoarele legi: 1. cînd o senzaţie puternic agreabilă nu este estetică, înseamnă că *intensitatea* locală a acestei senzaţii este de natură să-i împiedice *extensiunea*, răspîndirea în sistemul cerebral, ceea ce înseamnă că, preocupată de un singur punct, conştiinţa pare a fi suspendată în privinţa altora. Plăcerea rămîne atunci pur senzuală, fără a deveni în acelaşi timp intelectuală. Ea nu posedă acea complexitate de ecouri, acel timbru definitoriu, după opinia noastră, pentru plăcerea estetică; 2. cînd o plăcere dobîndeşte în conştiinţă maximum de extensiune,

compatibil cu un maximum de intensitate, ea produce atunci gradul cel mai înalt de *satisfacție*, concomitent a simțurilor și a minții, adică satisfacția estetică; 3. timpul necesar răspîndirii nervoase în creier și răsunetul în conștiință explică de ce perceperea caracterului estetic nu este totdeauna imediată. Aprecierea de valoare: *Este frumos* trebuie, în general, să ceară mai mult timp decît o alta de tipul: *Este plăcut*. Și aceasta din urmă pretinde mai mult timp decît perceperea brută care, în medie, are nevoie pentru auz de 0''15, pentru simțul tactil de 0''20, pentru văz de 0''21. Aprecierea de valoare estetică nu devine aproape instantanee decît prin acumularea de experiențe estetice la nivelul individului și al speciei[1].

În fond, credem că frumosul se poate defini ca o percepție sau o acțiune care stimulează în noi viața concomitent sub cele trei forme ale sale (sensibilitate, inteligență și voință) și produce plăcerea prin conștientizarea rapidă a acestei stimulări generale. O plăcere care, ipotetic, ar fi sau pur senzuală, sau pur intelectuală, sau datorată unui simplu exercițiu al voinței n-ar putea dobîndi un

---

[1] Probabil că ea este mai lentă la anumite popoare decît la altele, de exemplu, la englezi sau la germani decît la francezi, în general. Ar fi interesant să apreciem, referindu-ne la mai mulți indivizi dotați la fel sub raportul sensibilității estetice și aparținînd unor popoare diferite, dacă reacția de admirație este la fel de rapidă în fața unui obiect de o frumusețe incontestabilă din natură sau din artă. Potrivit lui Grant Allen, care vorbește în numele său, ar trebui să se acumuleze mai multe experiențe precum și o serie de comparații pentru a înțelege bine unele frumuseți naturale ca, de pildă, cascadele. „Dacă se poate da credit unei experiențe personale, prima cascadă nu impresionează cel mai mult. Niagara însăși pe care am văzut-o în prima tinerețe nu mi-a produs defel o impresie atît de vie ca neînsemnata cascadă Swallow-Fall de la Bettwys-y-Coed". (*Mind.*, oct. 1880). La o natură foarte impresionabilă ar trebui să ne temem de exact contrariul: Swallow-Fall ar putea produce impresia de Niagara. La un temperament asemănător celui al lui Grant Allen, emoția estetică, produs al unor comparații și reminiscențe semiconștiente, este, probabil, mai curînd lentă și durabilă decît intensă, mai susceptibilă de a fi rafinată cu trecerea anilor decît fină de la primul contact.

caracter estetic. Numai că, trebuie să precizăm imediat, nu există plăcere cu un caracter atît de exclusiv, mai ales printre plăcerile superioare precum cea a inteligenței. Nimic nu se află izolat în noi și orice plăcere cu adevărat profundă este conștiința secretă a acestei armonii generale, a acestei solidarități complete care constituie viața. Plăcutul este însăși temelia frumosului.

Rezultă din cele de mai sus că în materie de emoție, nimic din ceea ce este superficial și parțial, nimic din ceea ce atinge un organ special fără să aibă un răsunet în adîncul ființei nu merită cu adevărat numele de frumos. Teoria care tinde să identifice plăcerea produsă de frumos cu plăcerea produsă de joc, în pofida elementelor valabile pe care le conține este așadar prin însăși orientarea sa opusă adevărului. Specific jocului, realmente, este de a nu interesa decît organul sau facultatea pe care o solicită și de a lăsa indiferent restul ființei. Această indiferență suverană ar fi chiar idealul pe care-l propune Schiller artistului sub numele de libertate: „Grecii, tălmăcitorii cei mai desăvîrșiți ai artei, spune el, transportau în Olimp ceea ce trebuia să fie realizat pe pămînt... Ei își scuteau divinitățile prea fericite de lanțurile oricărei datorii, al oricărui țel de atins, al oricărei griji și făceau din *timpul liber* și din *indiferență* partea demnă de invidie a condiției divine; ceea ce nu era decît o expresie foarte umană pentru a desemna existența cea mai liberă și cea mai sublimă... Ei îndepărtau dintre trăsăturile idealului lor și *atracția* și orice urmă de *voință*... La zeii lor nu există nici o latură vulnerabilă care să permită viața palpitantă.“ Această teorie este cea a chietismului în artă. Vrînd astfel să ridice arta deasupra vieții, deasupra sferei acțiunii și a dorinței, în realitate Schiller o coboară sub ea. Pretinsa libertate a zeilor săi artiști și epicurieni jucîndu-se serios cu aparențele nu echivalează cu dependența în care ne aflăm în raport cu emoțiile reale și pasionate, cu suferințele sau cu bucuriile existenței trecătoare. Comedia nu este echivalentă cu viața.

Departe de a fi, cum voia Schiller, un semn necesar de superioritate, jocul este mişcarea care se apropie cel mai mult de simpla acţiune reflexă sau instinctivă, şi, pe de altă parte, orice joc, orice întrebuinţare sistematică, facilă şi rapidă a unui organ determinat, tinde să se transforme, prin obişnuinţă, în acţiune reflexă. Se cunoaşte istoria acelui violonist dintr-o orchestră care, pierzîndu-şi luciditatea într-un acces de ameţeală epileptică, urma totuşi să-şi cînte cu precizie partitura. Toate organele sale şi probabil chiar şi nervii săi auditivi îşi continuau, mecanic, jocul. Totul vibra încă în el, cu excepţia vieţii şi a conştiinţei care erau placide şi adormite pînă în profunzime. Mulţi artişti seamănă cu acest muzician care nu cînta decît cu degetele. Mulţi *dilettanti*, de asemenea, nu ascultă decît cu urechile, nu văd decît cu ochii, nu evaluează decît după unele obişnuinţe maşinale. Spiritul lor este lipsit de preocupare şi imprecis faţă de altceva. Arta devine atunci într-adevăr un joc, un mijloc de a întrebuinţa sistematic unul sau altul dintre organe, fără a face să tresalte viaţa pînă în adîncurile fiinţei. Dar aceasta nu mai este artă, este chiar contrariul ei. Emoţiile cu adevărat estetice sînt acelea care ne stăpînesc în întregime, cele care făcînd să ne bată inima cu mai multă forţă, pot grăbi sau încetini circulaţia sîngelui în toată fiinţa noastră, pot spori însăşi intensitatea vieţii. Beethoven compunînd simfonia eroică pe care voia să i-o dedice lui Bonaparte, era probabil la fel de cotropit şi tulburat de emoţie estetică precum Bonaparte însuşi de emoţia angajării unei lupte. Artistul autentic se recunoaşte prin faptul că frumosul îl impresionează, îl zguduie la fel de profund, mai profund poate decît realităţile vieţii. Pentru el, frumosul este, propriu-zis, realitatea.

Teoria şcolii engleze, dacă am împinge-o la extrem, ar duce la unele consecinţe pe care le-am pus în evidenţă mai sus. Ea are deci nevoie, după opinia noastră, de rectificări importante. Să le rezumăm pe cele principale. Potrivit lui Herbert Spencer şi şcolii sale, conceptul de frumos exclude:

1. ceea ce este *necesar* vieții; 2. ceea ce este *util* vieții; 3. în general, ea exclude și orice obiect real al *dorinței* și *posesiei* pentru a se reduce la un simplu exercițiu, la un simplu joc din activitatea noastră.

Pentru noi, din contră, frumosul rezumîndu-se în fond la sentimentul deplin conștient al vieții, nu exclude ideea de ceea ce este necesar vieții. Cea dintîi manifestare a sentimentului estetic este nevoia satisfăcută, viața care-și redobîndește echilibrul, renașterea armoniei interioare, și în aceasta constă frumusețea elementară a senzațiilor. La fel, frumosul, departe de a înlătura utilul, presupune ideea unei voințe adaptîndu-și în mod firesc posibilitățile la scopuri, a unei activități căutînd să cheltuiască forță minimă *pentru a atinge un scop*. De aici rezultă frumusețea mișcărilor. Pentru a fi frumos, un ansamblu de mișcări are nevoie să i se recunoască o anumită *direcție* dominantă. Trebuie deci ca el să fie mai întîi expresia vieții, apoi al unei vieți inteligente și conștiente. În sfîrșit, frumosul, departe de a exclude ideea de ceea ce poate fi obiectul unei dorințe, se identifică, în fond, cu această idee. Frumosul și binele sînt nedespărțiți și această unitate, vizibilă în sentimentele noastre, se lasă întrevăzut în mișcări sau în senzații. Frumosul, în loc să rămînă ceva exterior ființei și asemănător unei plante parazite, ne apare astfel ca o deschidere a ființei, ca o floare a vieții.

Marile emoții estetice sînt, în general, foarte apropiate cînd de senzațiile cele mai puternice și mai fundamentale ale vieții fizice, cînd de sentimentele cele mai elevate ale conștiinței morale. Putem, drept urmare, să deducem din principiile pe care le-am stabilit adineauri, următoarea regulă practică pentru artă și poezie: emoția produsă de artist va fi cu atît mai vie cu cît în loc de a face pur și simplu apel la imagini vizuale sau auditive indiferente, va încerca să trezească în noi pe de o parte *senzațiile cele mai profunde* ale ființei, iar pe de alta *sentimentele cele mai morale* și *ideile cele mai înalte ale spiritului*. În alți termeni, arta va trebui să atragă fără deosebire către emoție toate

componentele ființei noastre, cele inferioare și cele superioare. Arta va fi deci concomitent foarte materială, foarte realistă și, în același timp, va acorda prioritate sentimentelor și ideilor. Ceea ce este superficial și condamnabil în artă este tocmai jocul imaginației suficient sieși, adică succesiunea de imagini indiferente care nu pot să se transpună în senzații dureroase sau plăcute și nici în idei și în sentimente. O ficțiune pură nu este de iertat în artă decît dacă reprezintă un simbol intelectual sau moral și dacă sub acest aspect, ea este reală și stimulează gîndirea și sensibilitatea. Dar nimic nu este mai puțin estetic decît frivolitatea. Arabescul, în loc să fie principiul generator al desenului, poeziei și al muzicii este eșecul lor. Cît despre ceea ce se numește *culoare* în poezie și literatură, aceasta este tocmai contrariul unei îmbinări de nuanțe ce provoacă un joc gratuit pentru vedere, și pictorii în literatură, precum Théophile Gautier și școala sa, care pretind că au în mînă o paletă și nu un condei, se înșală total în privința procedeelor proprii. În literatură, culoarea se obține, în general, prin reprezentarea unor senzații subiective (care uneori nu au nici un raport cu cele ale ochiului). Un poet orb din naștere ar putea compune imagini foarte colorate, mărginindu-se să apeleze la simțurile tactil, olfactiv, auditiv, la simțul vital, la sentimente și idei. Iată, de exemplu, un pasaj din Flaubert în care forța culorii este extraordinară și în care, totuși, nu există nici o imagine împrumutată direct de la simțul vizual.

„Ieși. Pereții tremurau, tavanul o strivea. Trecu din nou pe aleea lungă poticnindu-se în grămezile de frunze veștede spulberate de vînt... Nu mai știa de sine decît după zvîcnetul arterelor pe care parcă-l auzea împrăștiindu-se ca o muzică asurzitoare și umplînd cîmpia. Pămîntul de sub picioare era mai moale ca o pînză de apă... Nu-și amintea pricina stării sale îngrozitoare, adică povestea cu banii. Suferea de iubire și, la amintirea ei, simțea cum o părăsește sufletul așa cum răniții simt, în clipele agoniei, că viața li se scurge prin rănile sîngerînde".

Pentru ca reprezentarea de către poet a unei senzaţii vizuale, în sine lipsită de importanţă, să-şi producă întregul efect asupra spiritului cititorului trebuie deci ca aceasta să fie învăluită în senzaţii mai puţin pasive şi amestecată cu sentimente morale. Iată, de pildă, un tablou schiţat de Victor Hugo în trei versuri *(Stella)*:

Je m'étais endormi la nuit près de la grève.
Un vent frais m'eveilla, je sortis de mon rêve,
J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.

Eliminaţi această senzaţie vitală a adierii proaspete, această acţiune de a deschide ochii dezmeticindu-se din vis. Peisajul însuşi se va tulbura. Nu se va mai zări luceafărul. Adevărul este că, în realitate, nu-l vedem numai cu ochii, ci toate simţurile stîrnite concomitent îşi au partea lor la constituirea tabloului. Mai mult decît atît, un sentiment moral, o idee se adaugă în grabă la imaginea sensibilă. Intuim că sub această luminozitate matinală a stelei, poetul înţelege altceva decît o simplă strălucire materială. Inteligenţa însăşi ajută atunci imaginaţia şi ne situăm, ca să spunem astfel, cu totul în această viziune a astrului împrăştiind noaptea şi scînteind în hăul cerului îndepărtat[1].

---

[1] Am putea face observaţii analoage în legătură cu un alt fragment din Flaubert în care reprezentările, împrumutate tuturor simţurilor şi care formează peisajul, nu sînt decît expresia şi un fel de *întărire* a sentimentului aşa încît tabloul, văzut sub un anumit unghi, este extrem de sensibil şi, privit dintr-un alt punct de vedere, foarte moral:

„Noaptea blîndă îi învăluia... Cu ochii deschişi pe jumătate, Emma trăgea în piept, suspinînd adînc, adierea proaspătă a zefirului. Nu-şi vorbeau, pierduţi cu totul în toropeala reveriei lor. Dragostea de odinioară le revenea în suflet, bogată, şi tăcută aidoma rîului din apropiere, cu tot atîta blîndeţe cîtă aducea parfumul tufelor de iasomie şi proiecta în amintirea lor umbre mai gigantice şi mai melancolice decît umbrele sălciilor nemişcătoare prelungite în iarbă".

Vom observa că imaginile împrumutate de la simţul vederii îşi pierd indiferenţa în acest pasaj din pricina sentimentului care le este asociat: umbrele sălciilor, aşa cum ni le descrie romancierul, gigantice şi nemişcătoare, ne produc imediat o impresie mai curînd morală decît sensibilă. Ele devin, aşa cum a dorit-o scriitorul, un simbol al tristeţii şi sfîrşesc prin a se întinde şi în sufletul nostru.

Într-un cuvînt, în poezie şi în proză facultatea de a picta, de a desena, preocuparea de perspectivă, de arhitectonică, toate acestea nu au nimic comun cu ceea ce se întîmplă într-o artă particulară care are drept scop contemplarea vizuală. În poezie, imaginea furnizată este produsul cooperării tuturor simţurilor şi facultăţilor noastre. În celelalte arte lucrurile nu stau astfel. Totuşi, să observăm, de asemenea, că un tablou, o statuie sînt cu atît mai valoroase cu cît stimulează prin asociaţie, facultăţile cele mai diverse ale fiinţei noastre. În general, orice capodoperă de artă nu este altceva decît expresia în limbajul cel mai sensibil a ideii celei mai elevate. Cu cît ideea este mai înaltă şi interesează mai mult gîndirea, cu atît artistul trebuie să se străduiască să intereseze în acelaşi timp şi simţurile. Să facă ideea sensibilă şi concretă şi, pe de altă parte, să facă senzaţia fecundă şi să scoată gîndirea din ea, acesta este deci dublul scop al artei.

În timp ce arta se străduieşte astfel să dea mereu cea mai mare amplitudine tuturor senzaţiilor şi sentimentelor care ne tulbură fiinţa, viaţa însăşi pare să acţioneze în acelaşi sens şi-şi propune un scop identic. Întrucît, credem noi, nimic nu separă frumosul de plăcut decît o simplă diferenţă de nuanţă şi de întindere, iată ceea ce tinde să se producă şi se va produce mereu de acum încolo în evoluţia umană. Plăcerea, chiar fizică, devenind din ce în ce mai delicată şi amestecîndu-se cu idei morale va deveni din ce în ce mai estetică. Prevedem deci, ca un final ideal al progresului, o zi cînd orice plăcere va fi frumoasă, în care orice acţiune plăcută va fi artistică. Am semăna atunci acelor instrumente care sînt de o sonoritate atît de puternică, încît nu pot fi atinse fără a se desprinde din ele un sunet de o valoare muzicală. Şocul cel mai uşor ne-ar face atunci să răsunăm pînă în adîncurile vieţii noastre morale. La începutul evoluţiei estetice, la fiinţele inferioare, senzaţia plăcută rămîne primitivă şi întru totul senzuală. Ea nu întîlneşte un mediu intelectual

și moral în care să se poată propaga și multiplica. În ființa animală, plăcutul și frumosul nu se deosebesc unul de altul. Dacă mai tîrziu omul introduce între aceste două lucruri o deosebire, de altfel mai mult sau mai puțin artificială, cauza este că în el continuă să existe unele emoții de natură mai ales animală decît umană, prea simple, incapabile să dobîndească acea infinită varietate pe care sîntem obișnuiți s-o atribuim frumosului. Pe de altă parte, nici chiar plăcerile intelectuale nu ne par să-și merite totdeauna numele de estetice, pentru că nu ajung totdeauna pînă în adîncul sufletului, în sfera instinctelor de simpatie și sociale, pentru că nu produc decît o plăcere prea limitată. Dar putem, inspirîndu-ne din chiar doctrina evoluționistă, să prevedem o a treia și ultimă fază a progresului în care orice plăcere va conține, în afara elementelor senzoriale și elemente intelectuale și morale. Ea va reprezenta deci nu numai satisfacția unui anumit organ ci satisfacția individului moral în ansamblu. Mai mult decît atît, ea va reprezenta însăși plăcerea speciei întruchipată în acest individ. Atunci se va realiza din nou identitatea originară a frumosului cu plăcutul, dar sfera plăcutului va reveni și, ca să ne exprimăm așa, va dispare în sfera frumosului. Arta va fi una cu viața. Vom ajunge, prin dezvoltarea conștiinței, să percepem fără întrerupere armonia vieții și fiecare dintre bucuriile noastre va avea caracterul sacru al frumuseții.

Cartea a doua

VIITORUL ARTEI ŞI AL POEZIEI

Acum vreo patruzeci de ani, la sfîrşitul unui banchet acasă la pictorul englez Haydon, poetul Keats şi-a ridicat paharul propunînd următorul toast: „Ruşine lui Newton!" Cei de faţă au fost destul de miraţi şi Wordsworth, înainte de a bea, a cerut o explicaţie. Keats a răspuns: „Pentru că el a distrus poezia curcubeului, reducîndu-l la o prismă". Şi toţi au băut „pentru ruşinea lui Newton".

Poezia lucrurilor este oare distrusă de cunoaşterea lor ştiinţifică? Toată poezia seamănă cumva cu acest voal multicolor şi uşor care flutură între cer şi pămînt, cu această eşarfă brodată cu lumină, pe care anticii o divinizaseră şi a cărei structură, exclusiv geometrică şi terestră, a fost scoasă la iveală de Newton? Încă din secolul al XVII-lea Pascal spunea că nu face nici o deosebire între meşteşugul poetului şi cea a „ţesătorului pe pînză". Această definiţie, destul de dispreţuitoare în concepţia lui Pascal a fost exagerată şi mai mult de Montesquieu: „Poeţii, afirmă el, au drept meşteşug să copleşească raţiunea şi natura cu agremente, aşa cum altădată femeile erau ascunse sub podoabe". Aceste cuvinte care îl revoltau pe Voltaire ca nişte crime de „lez-poezie" şi cărora atunci, nu li se acorda, totuşi, mai multă importanţă decît unor butade, ar părea astăzi unui mare număr de savanţi şi de gînditori expresia precisă a unui ade-

văr. Poezia, care în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea avea de partea sa majoritatea „oamenilor de lume“, nu va mai avea, în curînd, așa ni se spune, decît minoritatea. Știința este marea obsesie a secolului nostru. Toți îi purtăm, uneori fără să ne dăm seama, un fel de cult în străfundul sufletului și nu ne putem stăpîni un oarecare dispreț față de poezie. Herbert Spencer compară știința cu umila Cenușăreasă rămasă atît de mult timp într-un colț de vatră în timp ce surorile sale orgolioase își exhibau „gătelile“ sub ochii tuturor. Astăzi Cenușăreasa își ia revanșa: „într-o zi, știința, proclamată drept cea mai minunată și mai frumoasă, va domni ca o regină“. „Va veni o vreme, spune la rîndul său Renan, cînd artistul mare va fi ceva învechit, aproape inutil. Savantul, dimpotrivă, va prețui de-acum înainte din ce în ce mai mult“. Renan regretă întrucîtva de a nu fi fost el însuși un savant în loc să fie un fel de diletant al erudiției. Cine știe dacă, născîndu-se din nou în zilele noastre, Goethe n-ar prefera să se consacre în exclusivitate științelor naturale? Dacă Voltaire nu s-ar dedica, mai mult ca odinioară, matematicii în care el își dovedise deja forța? Sau dacă un Shakespeare, acest mare psiholog, acest temperament spiritual atît de științific, cu imaginația lui puternică n-ar părăsi dramele meschine ale omenirii pentru marea dramă a universului? Bunicul lui Darwin și-a petrecut o parte din viață scriind poeme proaste. Nepotul său, dacă s-ar fi născut cu o sută de ani mai devreme ar fi făcut, probabil, la fel. Din fericire, Charles Darwin aparțin temeinic secolului său. În locul unui poem despre grădini, el ne-a dat epopeea științifică a selecției naturale. Poemele mor o dată cu limbile lor, și poeții, cum a scris unul dintre ei, nu pot spera pentru operele lor „decît o seară de viață în sufletul îndrăgostiților“; pînzele pictorilor se degradează și în cîteva sute de ani Rafael nu va mai fi decît un nume; statuile și monumentele se năruiesc

în țărînă. Numai ideea durează, așa s-ar părea, și cel care a mai sporit cu o idee ogorul spiritului omenesc poate trăi prin ea tot atît de mult cît omenirea. Trebuie, așadar, să presupunem că imaginația și sentimentul nu sînt atît de puternice ca ideea și că arta va sfîrși prin a ceda locul științei? Este o nouă problemă demnă de atenție pentru că ea se leagă, în definitiv, de însuși destinul geniului uman și de transformările sale în viitor.

Capitolul I

VIITORUL ARTEI ȘI AL FRUMOSULUI CONFORM STATISTICII ȘI FIZIOLOGIEI

Savanții care ne profetizează că poezia și artele vor dispărea treptat se întemeiază pe un anumit număr de fapte: unele sînt împrumutate din fiziologie și istorie, celelalte din psihologie.

Pentru a ajunge la dezvoltarea sa deplină, arta pretinde ca în preajma artistului, și în ființa acestuia să existe acel cult pentru frumos, al cărui exemplu l-a oferit poporul grec. Grecii, îi plăcea lui Taine să repete, aveau pentru puritatea formei, pentru proporțiile armonioase ale membrelor, pentru nudurile frumoase o dragoste împinsă pînă la adorație. Frumusețea conferea, în ochii lor, un caracter sacru și Sofocle, încă efeb, înainte de a cînta în public un imn închinat zeilor greci, învingători la Salamina, își dezbrăca veșmintele în fața altarului. Acest cult al frumosului se regăsește în Renaștere, în momentul marii înfloriri a tuturor artelor în Italia. O parte a trupului, un mușchi, un omoplat erau suficiente pentru a fermeca aceste generații de artiști[1]. În zilele noastre, dimpotrivă, forța și frumusețea trupului nu mai reprezintă un ideal. Totul pare să demonstreze, de

[1] Benvenuto Cellini se entuziasmează pentru acele reliefuri sau scobituri pe care le formează cele cinci coaste aparente din jurul buricului cînd se apleacă trupul în față sau înapoi: „Vei avea plăcerea să desenezi vertebrele, adaugă el, căci sînt minunate; ai să desenezi atunci osul care este plasat între cele două șolduri, este foarte frumos".

altfel, că preocuparea exclusivă pentru formele frumoase și, de asemenea, pentru ornamente și podoabe este semnul după care recunoaștem popoarele primitive. La acelea dintre popoarele moderne care se află încă la un stadiu de civilizație tradițională ca, de exemplu, la arabi, sexul masculin însuși vădește o mare cochetărie. El caută să placă mai ales prin forța și frumusețea sa fizică, prin îmbrăcămintea și gătelile sale. Civilizația distruge treptat aceste instincte primitive care au fost totuși, conform lui Darwin și Spencer, însuși germenul artei. Bărbatul din zilele noastre nu se mai preocupă deloc să aibă, sub veșmintele comode și urîte care-l acoperă, un tors bine proporționat și mușchi viguroși. Cochetăria pe care Renan o numește „cea mai fermecătoare dintre toate artele" se menține fără îndoială și se va menține încă mult timp la femeie, dar ea tinde adesea să devieze de la scopul său care este să evidențieze frumusețea membrelor. Unele femei au groază să-și arate chiar și mîinile! Femeile care ar trebui mai mult decît bărbații să țină la conservarea formelor pure și corecte împiedică prin mii de feluri dezvoltarea trupului lor și circulația sîngelui. Astfel nu numai cultul antic al frumuseții, ci frumusețea însăși, potrivit unor inducții fiziologice pare astăzi în declin, în așa măsură încît principalul obiect al artelor ar tinde să dispară: „frumusețea, spune Renan, aproape va pieri o dată cu încoronarea științei".

De fapt statisticile constată o scădere a înălțimii și o sporire a infirmităților și bolilor. Trupul omenesc este un instrument căruia, înainte de toate, îi pretindem să realizeze, cu precizie lucrarea distinctă ce îi este destinată prin diviziunea crescîndă a muncii: n-are importanță dacă se deformează. Industria, manufacturile, umilul birou al funcționarului aplecat asupra mesei, saloanele în care femeia de lume își risipește puțina energie pe care i-o mai lasă sîngele său subțiat, toate aceste servituți sau bucurii ale vieții moderne au drept consecință decăderea fizică a speciei și alterarea formelor. Să mai adăugăm silința științei de a-i

menţine în viaţă pe bolnavi şi infirmi pentru a-i ajuta să se înmulţească; recrutarea prin care sînt luaţi bărbaţii voinici, îngăduind celor firavi să rămînă acasă; aglomeraţia oraşelor care epuizează şi veştejeşte atît de repede generaţiile: — vom înţelege că un fel de selecţie inversă ar putea să producă infirmitatea şi urîţenia. Organul activ prin excelenţă este şi va fi din ce în ce mai mult creierul. El atrage aşadar către sine toate forţele fiinţei. Potrivit unor antropologi, sistemul nervos al omului civilizat este mai complex cu treizeci la sută decît cel al omului primitiv. El va fi din ce în ce mai complex şi aceasta în dauna sistemului muscular. Se poate deci propune următoarea lege fiziologică drept regulă a evoluţiei umane: sistemul nervos, dezvoltîndu-se tot mai mult, va slăbi restul organismului într-o măsură riguros compatibilă cu menţinerea vieţii şi cu funcţiile de reproducere. Dacă omul ar putea să trăiască şi să se înmulţească fiind alcătuit numai din nervi + creier, el ar ţine să devină aşa şi să realizeze astfel ceea ce a imaginat Diderot în *Visul lui d'Alembert*.

Acestor speculaţii inevitabil riscante asupra viitorului umanităţii li se poate da un prim răspuns astfel: o fiinţă ca aceea pe care o închipuie Diderot şi Renan este, din punct de vedere fizic, imposibilă. Specia ar dispare în favoarea unei alteia mai bine echilibrate. În plus, dacă atribuim creierului omenesc o viitoare dezvoltare atît de miraculoasă, ar trebui să presupunem, în chip logic, că are destulă inteligenţă pentru a-şi da seama la vreme de decăderea ce ar ameninţa restul trupului. Marea anomalie a epocii noastre constă în aceea că ştiinţa, care a invadat şcoala, nu a reglementat încă, practic, ansamblul educaţiei. Dar specificul ştiinţei este de a vindeca rănile pe care ea însăşi le-a făcut. Ea poate s-o facă printr-o educaţie organizată mai bine, printr-o mai bună înlănţuire dintre igienă şi gimnastică, printr-o aplicare, într-un cuvînt, mai metodică a legilor care guvernează dezvoltarea armonioasă a organelor. Să presupunem, totuşi, ce e mai rău: chiar şi în acest caz viitorul artei şi al frumuseţii ar fi oare compromis întru totul, aşa

cum afirmă Renan și cum pare să se teamă Taine care regretă frumoasele și liniștitele Venus, „puternice ca niște cai?" Nu sîntem de această părere. Mai întîi, pentru a vorbi despre frumusețe există într-adevăr ceva demn de admirație, în puritatea încremenită a formelor, în proporție, în adecvarea perfectă a organelor la funcții care constituie frumusețea *plastică*, „înflorirea cărnii". Totuși, frumusețea supremă și cu adevărat *poetică* se află, probabil, în expresie și în mișcare. Pentru un modern, ceea ce are omul mai frumos este, deocamdată, chipul. Or, prin dezvoltarea sistemului nervos, inteligenței și al moralității, chipul tinde să devină tot mai expresiv.[1]

În virtutea dependenței reciproce a organelor, omul din secolele viitorului, dacă va continua să-și dezvolte sistemul nervos într-o măsură compatibilă cu sănătatea sa generală, va trebui să poarte în fizionomia sa reflexul tot mai vizibil al inteligenței și „în adîncul ochilor, nemărginirea gîndirii". Chiar dacă trupul va fi mai puțin puternic și mai puțin frumos decît cel al atleților lui Polyclete sau al giganților cărnoși ai lui Rubens, capul va fi dobîndit o frumusețe superioară. Oare nu înseamnă nimic, chiar din punct de vedere plastic, o frunte sub care simțim un gînd care palpită, niște

---

[1] Să ne reamintim pe scurt care sînt, potrivit esteticii ca și fiziologiei, semnele cele mai caracteristice ale urîțeniei chipului. Acestea sînt: 1. proeminența maxilarului, produsă la unii oameni de utilizarea exagerată a acestuia; 2. pomeții ascuțiți care se explică prin dezvoltarea mușchilor maxilarului; 3. nasul turtit și cîrn sau cu nările lărgite care-l fac să semene cu un bot de animal; 4. distanța mare dintre ochi; 5. mărimea gurii și grosimea buzelor. Or, toate aceste trăsături fizice ale urîțeniei par legate neapărat de o inferioritate intelectuală și morală. Le vedem mai evidente la primitivi și dispar cînd barbaria cedează locul civilizației. Ele nu mai par să fie, la indivizii izolați la care brusc se regăsesc din plin, decît semne de „atavism". Ne este deci îngăduit să nădăjduim că ele vor dispărea treptat sub influența progresului intelectual. Există, în definitiv, o corespondență strînsă între trăsăturile feței și ale creierului și această corespondență devine manifestă cînd luăm în considerare masele sau ceea ce statistica numește marile mulțimi.

ochi în care strălucește un suflet? Inteligența poate sfîrși prin a-și pune amprenta asupra corpului în întregime. Mai puțin armonios echilibrat, poate, pentru luptă sau alergare, un corp făcut, într-o oarecare măsură, pentru gîndire va avea și el o frumusețe specifică. Ca să spunem astfel, frumusețea trebuie să se intelectualizeze. La fel se întîmplă și în artă. Dacă arta modernă și poezia pot trăi mai cu seamă prin expresie, dacă reprezentarea capului și gîndirea dețin o importanță crescîndă în operele epocii noastre, dacă mișcarea, semn vizibil al gîndirii, sfîrșește prin a însufleți totul, ca la Michelangelo, Puget și Rude, dacă arta s-a transformat astfel va fi ea oare distrusă? S-ar putea spune, împrumutînd terminologia științei contemporane, că „anticii" au cunoscut mai ales „statica" artei. Artei moderne îi rămîne, prin mișcare și expresie, ceea ce numim „dinamica" ei. Urmînd în progresul său însăși evoluția frumuseții omenești, arta tinde să aducă membrele, într-o anumită măsură, la nivelul frunții și al creierului.

Capitolul II

VIITORUL ARTEI DIN PUNCTUL DE VEDERE AL ISTORIEI. ARTA ȘI DEMOCRAȚIA

Istoria, la fel ca fiziologia, a furnizat un anumit număr de argumente înșelătoare împotriva viitorului artei. Dezvoltarea unei arte sau alteia pare de cele mai multe ori legată de anumite moravuri și de o anumită stare socială. Potrivit lui Taine încă din zilele noastre există arte care lîncezesc și „cărora viitorul nu le promite alimentul de care au nevoie". „Domnia sculpturii a încetat, susține Renan, în ziua în care oamenii au încetat să mai meargă pe jumătate goi. Epopeea dispare o dată cu epoca eroismului individual. Artileria face imposibilă existența epopeii. În felul acesta, cu excepția muzicii, fiecare artă este legată de un anumit stadiu al trecutului. Muzica însăși, care poate fi considerată ca o artă a secolului al XIX-lea, va fi într-o zi încheiată și epuizată".

Arta cea mai compromisă în timpurile moderne este sculptura și Victor Cousin afirmase înainte de Renan că în condițiile moravurilor din zilele noastre n-ar putea exista o „sculptură modernă". Admițînd că această artă se află într-o asemenea măsură în primejdie, progresele științei care definesc esențial spiritul modern nu au nici un amestec. Dimpotrivă, sculptura antică supraviețuia ea însăși prin știință. Artiștii de altădată erau mai savanți în tehnica artei lor decît artiștii noștri moderni. În timpul Renașterii, un Leonardo da

Vinci sau un Michelangelo erau puternice genii științifice. Departe de a omorî sculptura, poate că tocmai știința modernă va fi capabilă într-o zi s-o reîntinerească. Nimic nu este mai de preț pentru artă, de exemplu, decît cercetările începute de savanți ca Darwin asupra expresiei emoțiilor. Sistemul nervos și raporturile sale cu sistemul muscular ascund și astăzi pentru noi multe necunoscute. „Nu este îngăduit sculptorului, a scris Ruskin, să se înșele fie în privința cunoașterii, fie în privința exprimării detaliului anatomic. Atît doar, că ceea ce pentru un anatomist reprezintă un scop, pentru un sculptor este un mijloc... Detaliul nu este pentru el o simplă materie de curiozitate sau un subiect de cercetare, ci elementul ultim al *expresiei* și al *grației*". Așadar, *arta plastică* și *știința* nu se exclud defel. Cît despre schimbarea moravurilor, care nu este o noutate, ea nu a dus, și cu siguranță nu va duce, la dispariția statuarului. Oamenii nu se vor mai referi la Venus din Milo sau la Hermes al lui Praxitele, dar cine știe dacă statuarul nu va deveni în stare să fixeze idei, sentimente poetice pe care grecii, cu toată perfecțiunea plastică atinsă, nu le-ar fi putut reda și poate nici concepe? Praxitele n-ar fi reușit să imagineze *Noaptea* sau *Aurora* lui Michelangelo. Michelangelo, acest poet al pietrei — și acest gînditor — n-ar fi putut executa una sau alta dintre operele lui Praxitele[1].

Pictura are și mai multe șanse de durată și chiar de progres. Culoarea este ceva etern. Nici un Newton care explică arcul aerian al curcubeului nu va putea nici s-o nimicească, nici s-o șteargă. Sentimentul culorii nu a făcut decît să se intensifice din antichitate pînă astăzi. Știm, grecii nu aveau cuvinte exacte pentru a desemna o mulțime de nuan-

[1] Chiar tipurile de frumusețe variază de la un secol la altul, de la un loc la altul și în pictură și în sculptură. Leonardo da Vinci și discipolii săi au preferat un anumit tip pe care-l regăsim pretutindeni în operele lor. Perugino și Rafael au optat pentru un altul; și pictorii venețieni, la fel.

ţe. Fără a cădea, în această privinţă, în paradoxul anumitor fiziologi ca H. Magnus, putem totuşi admite că ei nu aveau un simţ al culorii atît de dezvoltat ca un Tiţian sau un Delacroix. Omenirea pare că a devenit din ce în ce mai sensibilă la limbajul nuanţelor, la toate jocurile luminii. Există, în această direcţie, o cale care rămîne deschisă pentru artă.

La fel de inepuizabil este şi limbajul sunetelor. A pretinde, împreună cu Renan, că muzica, aceea care datează de două sau de trei secole, va fi în curînd ceva definitiv încheiat este ca şi cum am afirma că pictura s-a desăvîrşit şi s-a „epuizat" o dată cu Apelles şi Protogenes. Ca şi cum, de asemenea, am considera poezia vlăguită către anul 1820. Ideea melodică corespunde mereu cu o anumită stare intelectuală şi morală a omului care se schimbă o dată cu secolele. Ea, deci, se va schimba şi va putea face noi progrese o dată cu omul însuşi. Unii muzicieni, precum Chopin, Schumann, Berlioz au exprimat sentimente specifice vremii noastre şi corespunzînd unei stări a sistemului nervos despre care Haendel, Bach sau Haydn cu greu şi-ar fi putut face o idee. Muzica este, cum a demonstrat Herbert Spencer, o dezvoltare a accentului pe care-l ia vocea sub influenţa pasiunii. Or, aceste variaţii de ton, aceste modulaţii naturale vocii umane pot ajunge să se rafineze pe măsură ce sistemul nervos va deveni mai subtil. Să comparăm conversaţia unei femei simple cu aceea a unei persoane cultivate; vom observa cum vocea celei de a doua are modulaţii mai fine şi mai complexe. Melodia muzicală, urmînd variaţiile accentului uman, se poate nuanţa tot mai mult aidoma sentimentelor sufletului. Cît despre temerea ca nu cumva combinaţiile sunetelor muzicale să se epuizeze, ea nu este defel serioasă, dacă ne gîndim la legile matematice ale combinaţiilor. Graţie ritmului şi mişcării, melodia se poate schimba continuu. Pe de altă parte, armonia are încă nenumărate resurse. Criticul englez lord Mount Edgaunbe reproşa altădată lui Rossini compoziţiile sale de ansamblu cu mai multe părţi, corurile, dansurile ce înlocuiau

lungile piese solistice ale bunelor vremuri de odinioară. El îi mai reproșa introducerea rolurilor de bas cantabil în operă, mulțimea temelor melodice în timp ce mai înainte oamenii se mulțumeau cu o singură temă urmată de variațiuni. În sfîrșit, în ochii acestui critic de artă, plin de autoritate în timpul său, muzica lui Rossini era mult prea complexă și „de neînțeles". Și totuși cît de ușor de înțeles ne apare ea astăzi și relativ puțin complicată atît în privința armoniei cît și a ritmului! Încă de pe acum nu mai putem să ne mulțumim cu o melodie simplă, susținută de un acompaniament simplu. Poate că în cîteva secole ne va trebui un amalgam de melodii cum întîlnim în simfoniile lui Beethoven și în frumoasele pagini muzicale ale lui Wagner. Oricum ar fi, muzica este mai curînd pe cale să evolueze decît să dispară.

Cît despre poezie, potrivit visului lui Strauss, ea ar constitui împreună cu muzica, religia viitorului. Renan, dimpotrivă, este deznădăjduit în privința vitalității ei. El se întemeiază pe faptul că poezia greacă a murit și la fel și epopeea și tragedia. Știința, inventînd praful de pușcă, tunurile și carabinele ne-a privat de viitorii Homer și Virgiliu. Poate că așa este, dar s-au născut sau se pot naște alte genii care nu sînt defel comparabile cu acelea din trecut. Dacă ni s-ar da de ales între Shakespeare și Virgiliu, ne-ar fi îngăduit să ezităm. Poezia lirică din zilele noastre a înlocuit epopeea. Trebuie oare să ne simțim peste măsură de întristați? Epopeea clasică nu putea supraviețui fără miraculos. Or, miraculosul se reduce la ceva imposibil de acceptat și de fals în sine. Chiar din punct de vedere pur estetic să fie oare adevărat că epopeea reprezintă „genul" literar suprem sub raportul frumuseții? Dacă teoriile noastre n-ar fi dus-o la pieire decît pe ea, ele ar fi mult mai nevinovate decît sînt. În rest, am avut, în pofida teoriilor, chiar în zilele noastre, echivalente moderne ale epopeii, precum *Legenda secolelor*. Tragedia greacă, corurile, mișcările sale lirice amestecate cu trama dramatică a dispărut și ea. Dar ceea ce a dispărut este, mai cu seamă,

ceea ce avea ca convențional. Tragedia din secolul al XVII-lea face și ea deja parte din altă epocă. „Tiradele" dramelor romantice, la rîndul lor, s-au uzat și ele. Dar istoricul nu are voie să conchidă, împreună cu Renan, pornind de la neîntrerupta decădere a formelor specifice ale poeziei despre decăderea poeziei însăși. La rîndul său, Taine s-a străduit degeaba să susțină că limbile vechi și cele meridionale, în mod firesc pline de culoare, ar fi produs tot în mod firesc „poeți și pictori", în timp ce limbile prea abstracte ale modernilor vor reduce artistul la „studii de arheologie". Vom răspunde că marii coloriști n-au fost, în realitate, cei vechi ci modernii[1]. Oare Taine consideră deci că propriul său stil, în comparație cu limba lui Isocrate, nu este destul de „colorat" și că de vină este limba franceză? De altfel, stilul *înflorit* pentru care par mai potrivite limbile din sud, nu trebuie confundat cu stilul *poetic*. Coloritul adevărat nu provine din imagini care se găsesc gata confecționate în limbă și care, vlăguite prin folosire, sînt mai curînd o piedică decît un ajutor; apar în limbă imagini noi și expresive pe care poetul știe să le evoce în fața minții cititorului său cu cuvintele cele mai simple. Dar un limbaj imagistic fără variație alterează gîndirea în loc să o sugereze. Este aidoma unui tablou în care toate culorile ar fi intensificate pînă la strălucirea lor cea mai înaltă, fără degradeuri și nuanțe.

O ultimă obiecție cu privire la viitorul artei a fost sugerată de istorie, fiind extrasă din evenimentele politice și economice al căror martor a fost secolul al XIX-lea. Masele fiind atrase către

---

[1] H. Taine va obiecta că marii noștri coloriști moderni precum Hugo, Balzac sau Delacroix, sînt „vizionari obosiți". Vom răspunde că dintotdeauna marii artiști au fost tentați să abuzeze de imaginația lor; aceasta, în virtutea legii „pendulării organice", se dezvoltă atunci într-o manieră aproape monstruoasă pe seama altor facultăți. Isaia, Dante erau și ei temperamente insuficient echilibrate, erau febrili și sufereau. Boala lor nu ținea de limbajul și nici de epoca, ci de geniul lor specific.

toate bucuriile artei și devenind astăzi adevărații judecători ai frumosului, arta însăși nu va tinde oare să se înjosească pentru a ajunge la nivelul mulțimii? Frumosul nu se poate populariza. Potrivit lui Renan, arta, fiindcă nu poate să rămînă apanajul unei elite aristocratice restrînse, nu va mai exista. Aceeași doctrină se întîlnește și la Scherer. „Arta este condamnată, susține de asemenea Hartmann, să nu mai fie, pentru vîrsta matură a umanității, decît ceea ce sînt seara, pentru bursierii mărunți din Berlin, farsele de la teatrele din capitala noastră".

În raționamentele de acest gen se uită prea adesea că poporul a avut dintotdeauna, ca și astăzi, arta sa tradițională, „farsele", basmele care îl farmecă la fel ca unele romane contemporane. Pentru că poporul modern prețuiește piesele mai mult sau mai puțin grosolane, cîntecele vesele cu refrene săltărețe, romanele cu procese se spune că arta se înjosește. Dimpotrivă, de la farsă la vodevil există un oarecare progres, cuvintele și muzica de operetă aparțin încă unui spirit „cheltuit în mărunțișuri". În sfîrșit, romanele judiciare reprezintă corespondentul poveștilor cu bandiți care se spuneau odinioară la gura sobei și care și astăzi distrează imaginația napolitanilor sau a sicilienilor. Molière nu și-a jucat, poate, la Pézenas piesele sale cele mai subtile, ca de exemplu *Mizantropul*; dar nu era oare deja frumos să vezi locuitorii din Pézenas ascultîndu-l pe Molière? În secolul nostru se produce un fel de „diviziune a muncii" printre oamenii de artă la fel ca și printre savanți. Există o artă practică și productivă, o știință uzuală și comună care nu împiedică nici marea artă dezinteresată și nici înalta speculație științifică. Așa cum există ingineri pentru fabrici de tutun există dramaturgi, romancieri, autori de șansonete care scriu pentru ochii și urechile oamenilor simpli. Legea economică a cererii și a ofertei reglementează producția artistică la fel ca toate celelalte tipuri de producție. Numai că cererea se schimbă în funcție de mediul

din care pornește. Între un grup al publicului literar și altul există uneori o diferență la fel de mare ca aceea dintre un secol și altul. Fiecare dintre ele are propria sa artă, talentele, celebritățile sale. Aceste grupuri nu se pot lipsi unele de altele, așa cum un mare secol istoric nu se poate lipsi de perioadele de fermentații înăbușite care l-au precedat și l-au produs. Departe de a blama existența artelor populare, ne putem bucura căci tocmai ele dau posibilitatea unei arte mai elevate să se mențină deasupra lor. Poporul a avut dintotdeauna nevoie să treacă prin aceste stadii pentru a ajunge mai sus; ele reprezintă treptele templului.

Există astăzi o întreagă școală de istorici pesimiști. Pe de o parte, această școală prevede triumful universal al democrației ca un lucru necesar. Pe de altă parte, ea descoperă în acest triumf o cauză inevitabilă de decadență pentru artă și, în general, pentru inteligența omenească. Raționamentul acestor pesimiști se poate formula astfel: idealul democrației este egalitatea politică și chiar economică între oameni. Această egalitate politică și economică va tinde să producă o egalitate intelectuală, o înălțare a spiritelor mărunte, compensată de un declin al celor mari. Această mediocritate universală va nimici arta, care nu poate trăi decît prin superioritatea geniului și care este, în felul acesta, esențial aristocratică. Acest raționament, destul de specios, este totuși mai superficial decît se crede: ceea ce ar trebui să dovedească într-adevăr adversarii democrației și nu dovedesc defel este că egalitatea drepturilor politice tinde să producă egalitatea creierelor și a aptitudinilor. Să examinăm totuși problema în amănunțime.

Înainte de toate poate oare democrația să distrugă condițiile organice și fiziologice ale geniului la artist? Poate ea să-i reducă numărul circumvoluțiunilor cerebrale sau să-i micșoreze greutatea creierului? Această teză nu s-ar putea susține decît prin prejudecată. Ar trebui atunci să ne întoarcem la opinia acelui medic, adversar al

votului universal, care-și imagina „agitația electorală“ extinzîndu-se în chip necesar chiar la mamele de familie, tulburînd laptele doicilor și producînd convulsii alegătorilor în devenire. În ziua în care democrația ar produce, la poporul ce și-a creat cu ajutorul ei propria sa formă de guvernare, o degenerescență cerebrală reală, în ziua aceea poporul acesta va dispărea. Într-adevăr, lupta pentru viață reprezintă legea popoarelor. Forța cea mai puternică în această luptă este inteligența și dacă democrația ar descuraja inteligența și ar suprima geniul ea n-ar putea izbîndi în viitor. Popoarele care vor triumfa vor fi acelea care vor avea geniul de partea lor și, în consecință, arta. Adevărul este că forma de guvernare nu are o influență directă asupra creației artistului. Ar putea ea oare să aibă o asemenea influență pe o cale indirectă? Opera de artă are cumva nevoie, pentru a se naște, de anumite condiții civile și politice pe care democrația n-ar putea să i le furnizeze? Acesta este al doilea punct pe care ar trebui să-l examinăm.

Artistul are nevoie, pentru a lucra și a produce, înainte de orice, de libertate. El o are sub o guvernare democratică, nu o are totdeauna sub altfel de guvernări și despotismul statului, sau obstacolele castelor au privat cu siguranță omenirea de o parte dintre oamenii săi mari. De asemenea, artistul are nevoie de o semiindependență în raport cu necesitățile vieții. În alți termeni, îi trebuie acea bucată de pîine zilnică pe care Berlioz o mînca asezonînd-o cu stafide, la picioarele statuii lui Henric al IV-lea. Artistul va putea cu atît mai mult să găsească această bucată de pîine *zilnică*, cu cît condițiile sociale vor fi mai puțin inegale și cu cît orice om care muncește se va putea bizui pe un salariu. Desigur, el nu va mai spera la pensia meschină, acordată și retrasă lui Corneille de o mînă regală și nici la pomana de 100 de franci dată lui Camões de Sebastião. Dar, totodată, nu va mai trebui să îndeplinească slujba de curtean care, la urma urmei, este o meserie la

fel de absorbantă ca atîtea altele și mai puțin demnă. Fie că dă lecții ca Chopin, că este profesor de istorie ca Schiller, avocat ca Uhland, decorator de nave ca Puget sau odinioară Protagenes, agent de afaceri ca Cervantes, el nu va trăi mai greu decît a trăit pînă acum. Va avea chiar, în viitor, mai multe șanse să dobîndească o oarecare bunăstare și să-și facă undeva un bîrlog pentru a-și toarce în voie, ca un vierme de mătase, firul ușor și strălucitor al fanteziei sale. Dar aceasta nu e totul: artistul are nevoie de elogii, prieteni și admiratori. Cîteodată i-au lipsit. Îi vor lipsi oare mai mult de acum înainte? Pînă în prezent, geniul, cînd există, nu pare defel să fie compătimit în aceste timpuri de democrație: este chiar de compătimit mai puțin decît în alte timpuri. El este chiar mai sigur că găsește ecouri într-un întreg popor decît într-o societate restrînsă, selectă, dar aservită etichetei, ușor de speriat și în care, de altfel, oamenii se strîng prea mult ca să-i facă loc. Nu vom reaminti istoria lui Corneille ducîndu-și tragedia sa *Polyeucte* la marchiza de Rambouillet, a lui Molière, a atîtor oameni mari pe care poporul i-a descoperit de la început. O aristocrație, chiar pur intelectuală, o societate de elită, o academie este foarte înclinată către împotrivire; presupunînd că ea cuprinde spiritele cele mai capabile să înțeleagă stadiul la care a ajuns arta în vremea lor, ea nu-i cuprinde totdeauna pe cei capabili să înțeleagă mai bine arta viitorului. În loc să se adapteze gustului mai mult sau mai puțin alterat al unei epoci, geniul încearcă să-l schimbe. Or, gustul unei epoci este adesea mai ușor de schimbat decît cel al unei academii (și în acest sens Corneille a constituit un exemplu).

Din toate timpurile geniul a fost, mai mult sau mai puțin, neînțeles. Nici nu se poate să fie altfel pentru că natura proprie geniului este să se afle în avans față de media inteligențelor. Pentru a întîlni o acceptare mai sigură, el trebuie să aștepte creșterea fluxului uman la fel cum pescarul care se întoarce din larg așteaptă la prova bărcii, valul ce urmează să-l ducă pe țărm, se lasă în

voia lui și dintr-un salt se avîntă bucuros pe pămînt. Dar geniul este totdeauna grăbit. În plin ocean, el strigă „Pămînt!“ și se repede să ancoreze. Este un mare noroc dacă ajunge viu la țărm. Ce-i pasă? Oricum va ajunge. La nevoie, va declanșa el însuși valul care urmează să-l ducă, viu sau mort. Trebuie să recunoaștem, geniile și chiar talentele au avut de cele mai multe ori prea mulți dușmani pentru a nu avea, în compensație, un mic cerc de admiratori entuziaști. În plus, dacă se găsesc puține exemple de genii înțelese perfect de contemporanii lor, există și mai puține exemple de genii nerecunoscute de viitor. Scotocitorii de arhive n-au descoperit pînă în prezent urmele vreunui geniu de primă mărime care să fi trecut neobservat de toți. Cel mai mare pericol pentru artistul sau gînditorul de altădată era să-și vadă opera distrusă prin foc în piața Grève, privată de viitor, condamnată, ca să spunem astfel, pentru vecie. Nimic asemănător nefiind de temut astăzi, artistul poate să facă abstracție de tot restul. Cea mai mare primejdie care-l poate pîndi este obscuritatea, să se zbată adică în indiferența generală. Căci pentru talentele foarte călite, și sigure de ele, chiar insuccesul este un excitant.

Desigur, geniul poetic poate și artistic nu va putea niciodată să strălucească în fața ochilor cu intensitatea unor genii științifice. O marmură sculptată cu o artă infinită nu poate face imediat atîta zgomot în lume cît o locomotivă nouă ce apare gîfîind din greu pe șine sau un nou tip de vapor urlînd răgușit în furtună. Descoperirile poetului sau ale artistului sînt totdeauna mai discrete. Mai curînd ele se simt cu ajutorul unei percepții lăuntrice decît se ating cu degetul. Totuși, aceste descoperiri sfîrșesc totdeauna, cum spunea Pascal, prin a străluci „în fața spiritelor“. Democrația ne este descrisă ca fiind fundamental „invidioasă pe geniu“. Această invidie pare la fel de platonică pe cît a fost, foarte adesea, iubirea cîrmuirilor aristocratice. De altfel trebuie să facem o deosebire între geniile politice și geniile artistice: cine deci, printre democrații cei mai înflăcărați,

s-a temut vreodată, de exemplu, de Ch. Gounod? Cine a avut vreodată să micșoreze meritul literar al lui Renan? Dacă democrații au șovăit să facă din Renan un senator, poate că au greșit. Dar trebuie bine stabilit că ei aveau motivele lor. Nimeni nu știe, de altfel, dacă Renan ar fi fost un bun om politic și el însuși, acest mare sceptic, ar fi fost cel dintîi gata să se îndoiască. Cît despre geniile pur politice, ele au fost mereu suspectate sub toate regimurile. Dacă monarhia a avut politicienii săi de prim-plan, precum Richelieu sau Bismark, tot ea a oferit și exemplele unor oameni, ca Turgot, persecutați în chip rușinos. Numai democrația modernă a știut, în fond, să se slujească de oamenii întîlniți în drumul său, de Washington, Lincoln sau Thiers.

Rămîne un ultim argument, extras din condițiile morale necesare artei pentru a se manifesta. Arta, ni se spune, nu se poate adapta la acest miraj al profitului care ne cucerește în prezent. Arta reprezintă contrariul „americanismului". Or, tocmai americanismul o va birui. Industria va ucide arta. Această opoziție extremă, stabilită între preocupările prea practice ale vieții și dezinteresarea artei cuprinde o parte de adevăr. „Americanismul", această știință absolut plată, industrială și mercantilă nu este adversarul doar al artei, ci și al științei autentice. În știință, cu toată importanța crescîndă a aplicațiilor practice, speculațiile teoretice și dezinteresate reprezintă totdeauna primul motor, resortul oricărui progres. În consecință, americanismul ar putea sfîrși prin a face uitată nu numai arta, ci și știința. Așadar, el este inamicul comun. De altfel, s-ar distruge singur, de la sine, dacă ar triumfa vreodată complet la un popor, pentru că s-ar transforma rapid în rutină, ar slăbi inteligența și ar duce la pierderea națiunii care l-a favorizat excesiv. Trebuie deci să luptăm împotriva tendințelor prea exclusivist utilitare pe care, la un moment dat, le poate îmbrățișa spiritul național; să luptăm împotriva învățămîntului prea „primar" sau prea „special",

această formă atenuată de ignoranță; să menținem, în sfîrșit, unite în educație, partea științei pure și cea a artei, amîndouă realități prea înalte pentru a se contrazice. Cît despre opinia că „americanismul“ este legat de o anumită formă de cîrmuire sau de o evoluție generală a civilizației, ea este o teză cu adevărat inacceptabilă. „Americanismul“ depinde pur și simplu de caracterul popoarelor și s-a întîlnit dintotdeauna în istorie. Așa cum unii indivizi nu concep alt ideal decît bunăstarea, tot astfel unele popoare n-au avut alt scop decît industria și comerțul. Așa au fost locuitorii Tyrului și ai Cartaginei. Alte popoare au găsit mijlocul de a concilia grija pentru interesele materiale cu toate căutările inteligenței. Astfel grecii, acest popor de negutători și poeți, au excelat în toate meșteșugurile practice nu mai puțin decît în marea artă. În timpurile noastre, englezii au creat totodată industria modernă și au stimulat, prin Shakespeare și Byron poezia modernă. Dacă americanii n-au avut pînă în prezent vreun poet de primă mărime, vina este a lor, nu a spiritului democratic pe care, se zice, l-ar reprezenta. Imperiul brazilian este sub acest aspect mai înaintat decît republica Statelor Unite? De fapt este imposibil să judeci popoarele a căror existență națională datează de un secol și care sînt, ca să spunem altfel, pe cale de formare, tipuri de nebuloase umane.

Popoarele a căror istorie este astăzi încheiată și la care dezvoltarea excesivă a înclinațiilor mercantile pare să fi ucis marea artă, trebuie să fie deplînse, dar nimic nu ne poate face să prevedem că ele ar marca, anticipat, direcția inevitabilă spre care s-ar angaja omenirea. Printre națiuni, ca și printre indivizi există destine incomplete și eșuate. Alte popoare, dimpotrivă, presimt viitorul. Aceste popoare poartă un semn în frunte, ca unele triburi din Africa pe care tot ele și l-au încrustat. Se poate afirma cu toată siguranța că un popor mare nu poate astăzi să se lipsească de știință, care este o condiție vitală în selecția națională. Pe de altă parte, știința nu

se poate lipsi de teoria pură și, în sfîrșit, pretutindeni unde va exista știință pentru știință, nici o considerație morală sau istorică nu ne poate determina să considerăm că arta pentru artă nu va avea posibilitatea să apară.

În concluzie, istoria ne demonstrează că arta se transformă și că transformările ei corespund celor petrecute în moravuri, starea socială, limbă și chiar în formele politice. Dar ea este departe de a dovedi că aceste transformări implică în mod necesar o decădere, actuală sau viitoare. Să mergem mai departe. Care este semnul caracteristic al progresului pentru o ființă înzestrată cu simțire? Acela de a fi capabilă, cînd a ajuns într-o stare mai înaltă, să trăiască senzații și emoții noi, fără a înceta să fie accesibil pentru ceea ce aveau măreț și frumos emoțiile sale precedente. Or, tocmai aceasta i se întîmplă omului modern în ceea ce privește emoțiile artistice. Bucurîndu-ne de arta specifică timpului nostru, noi rămînem capabili să admirăm ideile și operele din alte vremi. Putem avea preferințe pentru Alfred de Musset sau pentru Victor Hugo, pentru Beethoven, Chopin sau Berlioz. Sîntem, probabil, atrași de acești creatori deoarece ei ne povestesc „propriul nostru vis“, cum ziceau anticii. Nu are importanță. Putem să-l înțelegem și pe Racine și chiar și pe Boileau, îl admirăm pe Haydn. Este discutabil dacă Boileau și Haydn i-ar fi înțeles pe Hugo și Berlioz. Sensibilitatea noastră estetică nu se tocește, așadar, în mod obligatoriu în anumite privințe și nu se ascute în altele. Ea devine doar mai complexă din cauză că însăși inteligența noastră devine mai cuprinzătoare: „Ca poet, spune Goethe, sînt politeist; ca naturalist, panteist; ca ființă morală, deist. Și am nevoie, pentru a-mi exprima sensibilitatea, de toate aceste forme“. Progres, aici, nu înseamnă distrugere. Nici o artă, într-un mediu nou, nu reușește să mai trăiască așa cum a trăit, dar nu moare din cauza aceasta. Marile opere de artă se ridică unele lîngă altele ca piscurile înalte, fără să poată strivi și acoperi vreodată piscurile apărute înaintea lor.

Capitolul III

ANTAGONISMUL DINTRE ARTĂ ȘI INDUSTRIA MODERNĂ

Potrivit unor esteticieni, precum John Ruskin și Sully Prudhomme, industria va deveni din ce în ce mai incompatibilă cu arta. Comparativ cu mașinile de altădată, mașinile inventate astăzi oferă imaginației tot mai puține prilejuri de manifestare. Mașinile viitorului vor oferi și mai puține. Explicația constă, potrivit lui Sully Prudhomme, în faptul că primele mașini rudimentare inventate de spiritul omenesc erau mult mai „ilustrative pentru motoarele lor". O moară de vînt, de exemplu, sugerează imediat ideea vîntului care urmează să producă mișcare, o navă cu pînze, la fel. Dimpotrivă, forța vaporilor, electricitatea sînt motoare tainice, disimulate în interiorul mașinilor noastre. Poate va veni chiar o zi cînd forța vaporilor va fi mult mai ferm stăpînită de mecanic, datorită inventării vreunui combustibil nou, mai puțin voluminos, și a unui metal mai rezistent. „Atunci mașina acționată de vapori se va elibera de enormul său aparat exterior, pentru a se reduce la o formă de dimensiuni mici, foarte departe de a ilustra capacitatea motorului său". Sully Prudhomme conchide că mașinile din secolul al XIX-lea sînt mai frumoase decît mașinile viitoare, așa cum „minunatele vase cu pînze de odinioară" erau mai frumoase decît „urîtele noastre nave cu aburi".

Aceste observații foarte ingenioase cuprind concluziile cele mai pripite. Ceea ce este estetic într-o mașină, ceea ce ne izbește imaginația nu este defel modul în care ea ilustrează o forță sau alta a naturii. Ne imaginăm mai puțin decît se crede impulsul vîntului cînd vedem rătăcind în depărtare, pe fața mării, pînza albă și ușoară a unei corăbii. Mișcarea acesteia va fi cu atît mai grațioasă cu cît va semăna mai bine cu o zbatere de aripi, cu alunecarea unui pescăruș peste valuri. În toate cazurile, sub înfățișarea corăbiei admirăm nu imaginea vîntului, ci, mai ales, aparența vieții, sub forma ei cea mai fermecătoare, forma înaripată. La fel, o moară de vînt nu este frumoasă decît atunci cînd se mișcă și creează aparența vieții. În repaus și văzută de aproape este o mașină destul de urîtă. Un arc încordat care se destinde pentru a lansa o săgeată nu este lipsit de grație. Oare de ce? Pentru că ilustrează o forță a naturii, elasticitatea? Nu, explicația e alta. Mișcarea lui, care este germenul mișcării reflexe, pare un simbol și un început de viață. Cu cît o mașină își reprezintă mai puțin forma *exterioară* ce o pune în mișcare, cu atît ea are o valoare estetică mai mare. Mașina care va semăna cel mai bine cu o ființă va fi cea mai frumoasă.

În consecință, credem că problema de a ști dacă progresele industriei sînt antiestetice se reduce la aceasta: mașinile cele mai perfecționate, construite de industrie se apropie sau se îndepărtează de tipurile ființelor?

Răspunsul la această întrebare pare simplu: industria care încearcă să evite totdeauna în primul rînd fenomenele de fricțiune și consumurile inutile de energie, urmărește, prin înseși aceste preocupări să realizeze continuitatea și ușurința în mișcările mașinilor produse de ea, să le apropie, adică, de tipurile ființelor. Pe măsură ce industria va evolua, mecanismele vor părea tot mai mult că trăiesc o viață și mai bine coordonată. Tot mai mult bătăile balansierelor noastre, prin regularizare, vor semăna cu cele ale inimii. Aburul, apa sau aerul vor circula tot mai lin prin marile artere

de fier, mişcările largi ale braţelor de oţel vor dobîndi tot mai mult aparenţa spontaneităţii şi a uşurinţei. Într-un cuvînt, idealul industriei fiind economisirea energiei, el este însăşi viaţa, căci viaţa economiseşte mai mult energia şi în ea se află centrul care produce cel mai mult, cheltuind cel mai puţin. Or, viaţa este însuşi idealul artei.

Rezultă oare că încă de pe acum maşinile produse de industrie oferă tipuri de frumuseţe pe care pictura sau sculptura le-ar putea reproduce? Nu, operele actuale ale industriei par să trăiască, dar în felul monştrilor. Chiar înfăţişarea lor reaminteşte uneori primele schiţe încercate de imaginaţia naturii, mamuţii şi pleziozaurii. Principala frumuseţe a maşinilor noastre este aparenţa vieţii şi această frumuseţe nu poate fi nicicum percepută decît dacă maşinile se află în mişcare. Dar tocmai reproducerea mişcării este ignorată de artele figurative. Acestea, deci, trebuie să renunţe la a mai picta toate mecanismele, care nu posedă, în afara frumuseţii mişcării, vreun fel de frumuseţe *plastică*. Însă numeroase dintre maşinile realizate în industrie au deja în cel mai înalt grad o frumuseţe poetică, uneori o adevărată sublimitate legată strict de ceea ce le reproşează Sully Prudhomme, de faptul că energiile prodigioase aflate la dispoziţia lor sînt concentrate, închise în interior şi se dezvăluie subit ca printr-un miracol. Forţele mecanice ale naturii sînt atît de bine metamorfozate în maşini încît atunci cînd ajung în situaţia de a fi puse în practică sînt de nerecunoscut şi izbucnesc în faţa ochilor noştri ca o creaţie nouă. Astfel, un fel de supranatural domină în întreaga noastră industrie şi îi conferă poezie. Această aparenţă, o dată cu trecerea timpului şi cu acumularea progreselor în fabricarea mecanismelor nu va putea decît să crească. Locomotiva primitivă pe care un inginer englez o înzestrase cu un fel de cîrjă pentru a o împinge înainte, era grotescă tocmai pentru că asistai la fiecare dintre eforturile ei şi la fiecare opinteală de transmitere a forţei. Imperfecţiunea mecanică a unei maşini este prin ea însăşi o imperfecţiune estetică. Nu

trebuie să observăm sforile marionetelor. Într-un cuvînt, o locomotivă de astăzi care gonește pe șinele de fier ce vibrează, puternică întocmai ca voința omenească, îndrăzneață și ușoară ca speranța, prețuiește mai mult decît primele schițe ale locomotivelor rutiere. Ea prețuiește chiar, orice s-ar spune, mai mult și decît căruța pe care o tîrăște un cal suflînd din greu.

Dar, să admitem imediat, mai puțin estetice sînt, în ceea ce privește drumurile de fier, lucrările de ecartament, nu marile construcții, precum viaductele, găurile negre ale tunelelor, ci linia uniformă a rambleurilor cenușii. Esteticianul englez John Ruskin a mărturisit că urăște căile ferate. Poetul Tennyson i-a răspuns că arta poate, la fel ca natura, să acopere cu florile sale drumurile și chiar și taluzurile drumurilor de fier.

Adevăratul răspuns care trebuia dat este că drumurile de fier reprezintă un rău necesar legat mai curînd de natura spațiului decît de greșeala industriei. Cea mai frumoasă statuie are și ea nevoie de un soclu, iar pînza unui Rafael trebuie întinsă într-o ramă prozaică. Drumurile de fier din Mont-Cénis sau din Saint-Gothard au adus, în compensație, Elveția și Italia în apropierea Parisului sau a Londrei. Oare John Ruskin însuși ar fi cunoscut la fel de bine Veneția, Roma sau Alpii fără aceste drumuri de fier pe care le afurisește folosindu-le totuși și care sînt una dintre condițiile progresului estetic? Probabil că într-o zi, mijloacele de locomoție vor deveni poetice prin ele însele, dacă va fi rezolvată în sfîrșit problema dirijării baloanelor și dacă omul, în timp ce planează, își va putea schimba locul ca o pasăre.

Ceea ce afirmăm despre frumusețea locomotivelor sau a baloanelor se poate aplica la o mulțime de alte opere ale industriei. Sully Prudhomme face această remarcă și anume că „armele noastre de foc, mult mai eficace decît cele ale strămoșilor noștri, nu au o înfățișare mai îngrozitoare". El uită că gura tunurilor crește proporțional cu masa proiectilelor; această gură căscată, acest gît enorm

care se întinde în afara forturilor și vaselor de război, acest oțel care are strălucirea unui ochi la pîndă conferă frumusețe tunurilor moderne, frumusețe în care intră un vag sentiment de spaimă.

O frumusețe de același gen se regăsește în alte mașini moderne cu un caracter mai pașnic. Vechea pompă de incendiu, manevrată manual nu prețuiește cît pompa cu aburi, gonind de-a lungul străzilor și aruncînd peste flăcări un șuvoi nesfîrșit de apă. Barosul simplu al fierarului nu are frumusețea ciocanului pneumatic care seamănă cu un munte mișcător înălțîndu-se de la sine ca să cadă apoi peste un foc uriaș. Brațele descărnate ale macaralei primitive nu echivalează cu tentaculele enorme ale macaralei mobile cu aburi care se rotește în jurul său și se apleacă spre a apuca dintr-o margine a vaselor grămezile de grîne sau butoaiele grele încercuite în fier. Telegraful nostru (care poate va dispărea într-o zi sub pămînt) urîțește uneori cîmpiile cu stîlpii săi inestetici. Totuși, în pădurile din Engadine, firele telegrafice suspendate chiar de trunchiurile pinilor, între doi munți nu micșorează cu nimic măreția văilor deasupra cărora ele se boltesc în formă de arc.

În sfîrșit, navele noastre cu aburi, atît de criticate de Sully Prudhomme, au frumusețea lor specifică, chiar grația lor. Cînd descoperi o asemenea navă în depărtare, vezi mai întîi un punct pe întinsul mării. Îi distingi apoi limpede trîmba de fum a cărei înclinație indică viteza vasului, lupta sa împotriva vîntului, norișorul acela de deasupra lui care este mai aerian, mai ușor decît cea mai grațioasă pînză. Cînd vasul se apropie, mărimea lui devine vizibilă. Dar el se deplasează cu atîta ușurință încît aproape te sperie. Apa din jurul său clocotește respinsă de elicea invizibilă, în curînd șuierăturile, strigătele, urletele, mugetele „sirenei" par explozii de bucurie ale unui monstru îngrozitor și totuși docil. Îl observăm cum tresaltă, cum suflă, cum gîfîie în spuma albă care îi înconjoară masivitatea neagră. Pentru a descoperi re-

prezentarea simbolică cea mai impresionantă a forței unui popor modern, trebuie să-i privim flota de război plutind în linie pe ocean — turmă de ființe gigantice, care, fiecare, ascunde în interiorul său mii de voințe distincte, supuse aceleiași reguli, confundîndu-se în același corp monstruos, manifestîndu-se printr-o singură mișcare de ansamblu. Fiecare dintre aceste vase seamănă cu *Leviatanul* lui Hobbes. Este personificarea unei societăți omenești care trece pe mare în marș către cuceriri îndepărtate. Înțelegem foarte bine influența morală pe care o exercită asupra unor popoare aflate pe o altă treaptă de evoluție apariția unei flote de război. Cîteodată, în largul mării, se întîlnesc două flote moderne și se salută pașnic. Navele uriașe lansate cu toată viteza unele spre altele își încetinesc mersul, se ocolesc urmînd o curbă rotunjită apoi, brusc, se înfășoară în fum și fulgere și-și transmit bucuroase saluturile lor îngrozitoare. Și aici există o personificare, sub o formă ciudată, nu numai a forțelor naturii, ci și a forțelor sociale înmănuncheate, disciplinate, conduse de o putere invizibilă și pregătită să-și împartă sau să-și dispute universul. În sfîrșit, noaptea, pentru a-și lumina drumul sau pentru a face pe placul celor care o privesc, nava cu aburi se înfășoară uneori într-o lumină electrică. Se produce atunci o strălucire pe care puține lucruri din lume o pot sugera, o viziune fantastică — un fel de astru coborît din ceruri și care plutește în azurul scînteietor al mării ca într-un alt firmament înstelat.

Capitolul IV

DESPRE ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ŞTIINŢIFIC ŞI IMAGINAŢIE

Să trecem de la condiţiile exterioare ale artei la condiţiile sale intelectuale şi morale. Acestea sînt cele mai importante. Se pune problema de a şti dacă spiritul ştiinţific, pătrunzînd treptat în omenire şi modelînd creierele din generaţie în generaţie, nu va distruge cu timpul cele trei facultăţi esenţiale ale artistului: *imaginaţia*, *instinctul creator* şi *sentimentul*. De data aceasta soluţia problemei trebuie s-o cerem psihologiei.

Mai întîi, potrivit unor savanţi şi filosofi, dezvoltarea spiritului ştiinţific o va opri pe cea a imaginaţiei poetice. Supremaţia ştiinţei, urmînd celei a legendelor şi religiilor, va da naştere, dacă-i dăm crezare lui Hartmann, domniei „platitudinii". Lucreţiu, cînd celebra triumful ştiinţei asupra credinţelor superstiţioase, celebra totodată triumful ei asupra poeziei. Fără *mister*, le place germanilor să repete împreună cu Schelling, Strauss şi Wagner, nu există poezie adevărată. Fără *superstiţie*, adăuga Goethe, nu se poate vorbi de o adevărată poezie. Şi într-adevăr, imaginaţia poetică pare să aibă nevoie atît de o anumită superstiţie, în sensul antic al cuvîntului, care să-i permită să nu explice totdeauna evenimentele prin cauzele lor reci, cît şi de o anumită ignoranţă, de o semiobscuritate care să-i îngăduie o desfăşurare mai liberă în jurul lucrurilor. Nimic nu este mai puţin poetic, s-ar putea spune, decît o şosea largă, albă,

neîntreruptă, fără cotituri, în bătaia directă a soarelui. Din contră, hăţişurile, boschetele, colţurile umbroase, tot ce nu se vede în prima clipă, tot ce pare să ne scape percepţiei dă naştere poeziei ruralului. Marele cusur al cîmpiilor plane este că ele nu ascund nimic, or linia dreaptă nu ne place deoarece privirea noastră cuprinde totul, pînă la capăt. Farmecul nedefinit al serii constă în a nu ne dezvălui obiectele decît pe jumătate. La lumina lunii, cîntată de Beethoven şi de întreaga Germanie, lucrurile se transformă, drumurile cele mai banale se umplu de poezie, obiectele ale căror contururi ferme nu le mai distingem dobîndesc o frumuseţe făcută din moliciune. Umbra este podoaba lucrurilor. Razele lunii creează impresia că toate obiectele plutesc într-un văl transparent şi fin. Acest văl reprezintă însăşi poezia, acest văl delicat se află în ochiul poetului şi prin urzeala lui acesta percepe întreaga natură. Destrămaţi-l, veţi reuşi, probabil, să izgoniţi toate fantasmele şi, o dată cu ele, acea fantasmă divină, frumuseţea. Poate că nu există poezie decît în ce ne închipuim fără însă a vedea. Poezia dragostei constă în pudoare. Ea accentuează ceea ce tăinuieşte. Poetul care cere naturii să-i dezvăluie secretele este aidoma îndrăgostitului nerăbdător cu o femeie cumsecade. El ar fi cel dintîi dezamăgit dacă dorinţa i-ar fi satisfăcută prea repede; ar prefera un răstimp în care să spere, să se tînguie, ar vrea să ghicească, nu să vadă, să-şi imagineze, nu să descopere, uneori chiar să dorească, nu să posede: „Caut plăcerea, spune Goethe, şi găsind-o, regret că n-o mai doresc“. Alfred de Musset îl imploră pe Dumnezeu să sfarme bolta cerească, să ridice vălurile lumii şi să i se arate. Dacă Dumnezeu ar fi răspuns chemării sale, este oare sigur că poetul l-ar mai fi adorat? Poate că întreaga poezie a universului s-ar fi risipit. Dacă cerul nu ne-ar tăinui nimic, ce l-ar mai deosebi atunci de pămîntul pe care-l călcăm în picioare? Această „spaimă de infinit“, care pustieşte multe conştiinţe, le oferă, de asemenea, şi bucuriile cele mai rafinate. Probabil că ele ar şovăi să le dea în schimbul cu-

noașterii universale. Pentru a nu lua decît un exemplu, cît de mult a pîngărit știința modernă — cînd a analizat fuziunea metalelor din stele — acele „flori ale cerului" în care anticii vedeau ființe divine și nemuritoare? În felul acesta, spun esteticienii mistici, știința veștejește ceea ce atinge. Renan numește undeva pudoarea creștină „un echivoc fermecător". Am putea afirma în același sens că întreaga poezie mistică a naturii, toată religia artei constituie, la fel, un echivoc. Dar acestea sînt echivocuri ce dau preț vieții. Natura nu este frumoasă decît atunci cînd se ascunde sub văluri și poate că ar trebui să ne imaginăm arta ca fiind un Cupidon legat la ochi. Cînd frumosul ne va fi divulgat numele, istoria și toate tainele sale, cine știe dacă nu-l vom vedea îndepărtîndu-se pentru totdeauna ca Lohengrin purtat de lebede? Eresul însuși are o poezie a sa. „Îndrăznește să te amăgești și să visezi", spunea Schiller. Aceasta este chiar deviza artei.

Iată argumentele care se pot aduce în favoarea poeziei misterului și a misticismului în artă.

După opinia noastră, opoziția pe care unii o stabilesc în felul acesta între imaginația poetică și știință este mai curînd superficială decît profundă, iar poezia va avea totdeauna rațiunea sa de a exista alături de știință. Matthew Arnold în lucrarea sa *Essai sur Maurice de Guerin* afirma: „Poezia, aidoma științei, este o interpretare a lumii. Dar interpretările științei nu ne vor da niciodată acea înțelegere intimă a lucrurilor pe care ne-o procură viziunile poeziei, căci ele se adresează unei facultăți limitate, nu omului în totalitatea sa. Iată pentru ce poezia nu poate să piară". Toate eforturile savantului tind să extragă din lucruri ceea ce observă propria sa personalitate. Dar, în fond, sufletul omenesc este o parte călăuzitoare a lumii. Între el și lucruri trebuie să existe o necesară armonie. Poetul, devenind conștient de această armonie, nu se află deci mai puțin în limitele adevărului decît savantul. Un sentiment valorează tot atît, prin sine însuși, cît o senzație sau cît o percepție. Nu numai lucrul

văzut are o „valoare obiectivă", ci și ochiul care vede. Nu putem să ne abstragem sufletul din lume așa cum n-am putea să ne smulgem lumea din suflet. Toate teoremele astronomiei nu vor împiedica niciodată ca vederea cerului infinit să trezească în noi un fel de neliniște obscură, o dorință nepotolită de a cunoaște, ceea ce constituie poezia cerului. Savanții încearcă să ne mulțumească, să răspundă întrebărilor noastre. Poetul ne farmecă prin înseși întrebările sale și uneori, întocmai muzicianului, preferă să ne lase cu o senzație de nesatisfacție, într-o așteptare anxioasă, decît să ne satisfacă complet auzul și spiritul. Celebrul monolog al lui Hamlet nu face decît să pună o problemă insolubilă pentru știință; una dintre poeziile frumoase din *Contemplații* despre soarta globului și a umanității are drept titlu un simplu semn de întrebare. Există oare descoperiri care să nu ducă la noi mistere și care să nu favorizeze, astfel, zborul totdeauna mai larg al imaginației? Știința începe prin mirare și sfîrșește prin mirare, spune Coleridge; or, tocmai din mirare se naște poezia ca și filosofia. În știință va exista o sugestie eternă și, în consecință, o poezie eternă.

Cu atît mai mult „nevoia de mister și necunoscut", pe care o simte imaginația omului, dacă o analizăm pînă la capăt, apare ea însăși ca o formă deghizată a dorinței de a cunoaște. Vorbeam mai înainte despre farmecul specific potecilor, boschetelor, cotiturilor. Dar motivul principal al unui asemenea farmec îl constituie faptul că toate acestea ne îngăduie să facem descoperiri la fiecare pas, că ele țin trează eterna curiozitate a spiritului. Poezia lor nu vine exclusiv din împrejurarea că ele ne închid orizontul, ci mai curînd din aceea că ne promit fără încetare unul nou. La fel, dacă se poate spune că pudoarea este poezia dragostei, cu tot atîta dreptate se va putea spune că dragostea face poezia pudoarei. Și, aici farmecul misterului nu înseamnă decît dorința de a-l străpunge. De altfel, frumusețile fardate și false sînt singurele a căror poezie se risipește la

lumina zilei. Că știința își schimbă neîncetat punctele de vedere din care ne obișnuisem să privim oamenii și lucrurile, că ea produce astfel efecte noi de lumină, ne uimește și ne indispune, nimeni nu va nega aceasta. Dar ce este, pentru poet, neliniștitor în asta? Uneori, mărturisesc, am invidiat furnica al cărei orizont este atît de strîmt încît este obligată să escaladeze o frunză sau o pietricică pentru ca să vadă o jumătate de pas mai departe. Probabil că ea distinge o sumedenie de lucruri fermecătoare care nouă ne scapă cu totul. Pentru o furnică, o alee presărată cu nisip, o mică pajiște, scoarța unui arbore sînt pline de o poezie necunoscută pentru noi. Dacă i s-ar lărgi raza vederii, la început ar fi derutată. În fața pădurilor și munților noștri ar regreta umbra mișcătoare a firelor de iarbă. Tot așa, dacă ne-am ridica la o înălțime suficientă am vedea cu părere de rău cum dispare poezia detaliilor, cum lucrurile mărunte se topesc unele în altele, cum se anulează toate ungherele unde ni se pierdea imaginația, cum se îndreaptă toate ocolișurile care ne stîrneau dorința de-a le străbate. La început nu ne-ar apărea nimic altceva decît o imensă priveliște de ansamblu, pustie, fără nici un fel de umbră; o lumină crudă, uniformă; dar ce vastitate! Privirea plutește în înalt. Este un mediu nou cu care trebuie să te obișnuiești înălțîndu-ți sufletul. Apoi, dincolo de țărmul luminat astfel, cîte perspective nemărginite nu se pierd în umbră! Ce nevoie, mereu crescîndă să privești, să cunoști, să acționezi!

Există, de altfel, un mister pe care știința nu-l poate distruge și care va sluji totdeauna drept temă pentru poezie: misterul metafizic. Nu este necesar, cum fac religiile sau doctrinele teologice, să adăugăm și alte obscurități la aceea care învăluie etern esența lucrurilor. Ajuns aici, chiar și savantul, silit să se oprească, se lasă, potrivit expresiei lui Claude Bernard, „purtat încoace și încolo de vîntul necunoscutului, în sublimitățile ignoranței". Știința poate șterge, fără ca poezia să le regrete, misterele artificiale ale religiilor ce-și întrebuințează simbolurile chiar și la expli-

carea unor fenomene înțelese exclusiv științific. Dar știința nu va distruge niciodată misterul filosofic, referitor nu numai la legile *necunoscute*, ci și la esența, poate *incognoscibilă* a realității. Tocmai acest mister va fi îndestulător de-a pururi pentru a păstra în artă, dincolo de frumosul pur și elementar sentimentul sublimului.

Obscuritatea care conferă un caracter misterios anumitor opere de artă poate fi legată de două cauze foarte diferite: cînd de neclaritatea gîndirii — cum se întîmplă în unele dintre scrierile lui Goethe, Shelley sau Byron — cînd de profunzimea gîndirii — și așa se întîmplă deseori tot în scrierile lui Byron, Shelley și Goethe. În primul caz, neclaritatea este un defect, un semn de slăbiciune și nu dă naștere vreunei mari opere artistice. În al doilea caz, profunzimea, în pofida obscurității de la prima vedere, oferă o perspectivă mai mult sau mai puțin îndepărtată asupra unor deslușiri pe care știința abia le va descoperi cîndva. Poezia este ea însăși un fel de știință spontană.

Marea artă nu rezidă în reverii goale și sterile la nesfîrșit. Gîndurile sublime ale poeților sînt totdeauna deschideri asupra prezentului și viitorului. Dacă ar fi pure utopii, total străine de realitate, ele nu ne-ar emoționa defel. Nu era o himeră, de exemplu, acea justiție, cîntată de Sofocle într-unul dintre cele mai frumoase versuri ale sale, acea justiție „care se întinde în depărtare cît ține bolta cerurilor". Și astăzi năzuim spre ea și ne străduim să acopere pămîntul. Savantul scrie istoria precisă și amănunțită a lumii în timp ce poetul dă glas, ca să ne exprimăm astfel, legendei. Dar legenda este și pentru istorie în egală măsură un document, adesea mai adevărat și, cum spunea Aristotel, mai „filosofic" decît istoria. Istoria nu ne furnizează decît fapte brute, de multe ori contestabile, în vreme ce legenda ne comunică sentimentele profunde și durabile care domină aceste fapte și care au contribuit la apariția lor. Nu regăsim oare în legendele vechilor popoare specificul acestora, toate aspirațiile lor confuze, concomitent cu cele ale întregii omeniri? În perioadele

de trudă și de elaborare neștiută, ca odinioară în India, în Grecia, în timpul Renașterii, cheia viitorului, primele formule vagi dar profunde ale concepțiilor care vor apărea într-o zi în plină lumină trebuie căutate la poeți. Poetul poate spune despre sine ce spunea Heraclit, acest filosof cu geniu poetic: „Sînt aidoma Sibylelor care vorbesc prin intermediul inspirației și a căror voce răsună prin secole de adevăruri divine". Într-adevăr, unele cuvinte ale lui Heraclit, unele statui ale lui Michelangelo, unele simfonii ale lui Beethoven condensează idei pe care timpul urmează să le dezvolte și tocmai din aceste idei întrezărite își trag ele puterea. Obscuritatea în opera artistică își are sursa, în asemenea situații, în vastitatea orizonturilor pe care ea ni le deschide. Cerul de deasupra munților înalți pare negru fiindcă el revarsă asupra noastră toată lumina spațiilor infinite.

Superstiția nu ne pare mai necesară decît misterul și ignoranța pentru zborul imaginației poetice, orice ar fi spus Goethe, acest mare superstițios căruia căderea portretului lui Napoleon i se părea că anunță deznodămîntul de la Waterloo. „Superstiția, scrie el, este poezia vieții". La origine, e adevărat, miturile religioase au avut poezia lor. Dar, în fond, ele erau o primă încercare de explicare a lumii. Superstiția constă, într-adevăr, în a plasa în lucruri sau în spatele lor voințe asemănătoare cu ale noastre. Ea se reduce, cum a arătat Auguste Comte, la un fel de fetișism. Animalele nu sînt superstițioase deoarece caută prea puțin să înțeleagă. Omenirea, dimpotrivă, a vrut să descifreze fenomenele pe care le percepea și din acest motiv s-a proiectat pe sine în ele. Or, această primă tentativă de a sistematiza universul avea o măreție proprie, chiar și din punct de vedere științific, și, totodată, avea poezia sa. Dar miturile vremurilor de odinioară nu pot fi luate în serios în era științei. Trebuie oare să le regretăm din perspectiva artei? Da, ni se spune, căci era mai poetic să plasăm în spatele obiectelor exterioare voințe asemănătoare cu cele omenești decît să le supunem

legilor dure ale științei. O lege nu prețuiește cît un zeu.

În primul rînd, vom răspunde, și legea cuprinde ceva divin. Într-adevăr, caracterul fundamental al divinității este nemărginirea. Or, o lege care leagă fenomenele unele de altele și ne invită să refacem neîntrerupt lanțul cauzalității deschide în fața conștiinței perspective imense și, pentru cine o aprofundează, sugerează infinitul sub înfățișarea celui mai neînsemnat obiect, redă infinitul prezent, ca să ne exprimăm astfel, în fiecare fenomen. În timp ce orice mitologie silește conștiința să se oprească din cercetarea cauzelor și oferă, drept explicație supremă, voința meschină a vreunui zeu și se reduce la acea Ανάγκη στῆναι *Ananhe stenai* a lui Aristotel, știința ridică orice limită din fața inteligenței și o plasează direct în fața divinității adevărate: infinitul. De aici, se naște o nouă poezie, mai austeră, poate, dar mult mai adîncă și mai durabilă, aceea pe care a încercat să o simbolizeze Victor Hugo prin *Satirul* care sfărîmă Olimpul. Cînd Leibniz așeza prevenitor pe o frunză insecta prinsă pentru a o examina la microscop, el nu o mai privea cu aceiași ochi ca un antic. În acest atom Leibniz văzuse, aidoma lui Pascal în micuța arahnidă, un rezumat al întregului pămînt, al cerului și al universului. Imensitatea toată, a spus Victor Hugo, „se află în umila floare contemplată de gînditor". Această idee a infinitului, similară cu cea a divinului, contrabalansează din plin miracolul clasic și decorurile uzate ale Olimpului. I se poate obiecta lui Victor Hugo că s-a folosit prea mult de miraculos în versurile sale în care fantomele albe și negre, strigoii, îngerii păzitori, vocile, huriile dețin un rol atît de important încît ne fac, fără voie, să surîdem. Totuși lumea poeților, chiar și la Victor Hugo, tinde să redevină lume adevărată, nu acel ideal convențional care seamănă cu pastoralele din secolul al XVIII-lea. Am putea face aceeași observație, cu și mai multă îndreptățire, despre unul dintre cei mai buni preoți ai generației noastre, din nefericire

prea subtil și prea ingenios. Sully Prudhomme a scris în *Zenith*: zeii antici nu mai au preoţi. Astăzi, numele sfinte de Jupiter și Venus sînt purtate de astre pe care omul le-a descoperit și le-a cercetat cu atenţie.

Dar sugerînd el însuși, printr-o metaforă fericită întreaga poezie a astronomiei moderne, poetul izbucnește:

Sous des plafonds fuyants, chasseresse d'étoiles,
Elle tisse, Arachné de l'infini, ses toiles
Et suit de monde en monde un fil sublime...

Poetul nu pierde nimic faţă de o asemenea transformare a universului prin știinţă. Herbert Spencer, care a apărat cîndva poezia știinţei împotriva celei a „odelor grecești", face în această privinţă observaţii întemeiate. Pentru omul din Antichitate sau pentru ignorantul din zilele noastre o picătură de apă nu este decît o picătură de apă. Cît de mult se schimbă ea în opinia savantului care meditează că dacă forţa ce unește elementele sale ar fi eliberată brusc, s-ar produce o explozie de lumină. Un simplu morman de zăpadă devine un miracol pentru cel care a examinat la microscop formele atît de variate și de elegante ale cristalelor ei. O stîncă rotunjită, striată de rupturi paralele, este suficientă pentru a evoca în faţa ochilor imaginea unui gheţar, alunecînd tăcut peste ea în urmă cu un milion de ani.

Datorită complexităţii crescînde a cunoștinţelor dobîndite, nici una dintre senzaţiile noastre nu capătă viaţă acum decît înlănţuită, învăluită într-o mulţime de idei care o comprimă și o susţin prin sinuozităţile lor nenumărate, la fel ca acele liane încîlcite ce străbat pădurile virgine și acoperă totul cu vrejurile lor ușoare. O știinţă, luată separat, nu poate părea, la prima vedere, adversară a poeziei decît prin aceea că este prea specială, prea limitată la un colţ al realităţii. În schimb, o știinţă universală și sintetică ar avea o poezie provenită din însăși vastitatea sa. Știinţa nu este neapărat plată numai pentru că-și ţine privirea

aţintită asupra naturii. Cerul nu face şi el parte din natură?

Nu numai că ştiinţa ne inspiră prin ea însăşi un sentiment analog celui simţit în faţa absolutului dar, în plus, ea nu emite nici o judecată pripită asupra esenţei lucrurilor, ci îngăduie filosofului sau poetului să generalizeze în ipotezele lor datele sigure furnizate de ea. Totuşi ştiinţa menţine încă o concepţie care, aidoma păgînismului, ne permite să regăsim în spatele lucrurilor voinţe asemănătoare cu voinţa omenească. Ea nu înlătură decît supranaturalul şi miraculosul, dar admite ca natura să trăiască o viaţă confuză, asemănătoare cu a noastră, poate o conştiinţă indistinctă, o aspiraţie vagă spre mai bine, în orice caz, ceva uman. Ne aflăm astăzi foarte departe de ideile carteziene ce reduceau întregul univers, cu excepţia gîndirii, la un mecanism. Ştiinţa modernă a dat dreptate poetului La Fontaine care apăra animalele împotriva savantului Descartes (doctrina acestuia, de altfel, fiind de multe ori greşit interpretată). Prin Darwin ca şi prin Goethe şi Geoffroy Saint-Hilaire ştiinţa pare să confirme întrucîtva, încă din zilele noastre, legendele hinduse şi greceşti despre metamorfozele şi transformările fiinţelor. Cu cît ne întoarcem în trecut, cu atît regăsim mai mult acea „identitate originară între om şi natură", simţită nedeslușit de primii poeţi şi care constituie, potrivit lui Goethe, „ţinta omului de geniu". Observăm reînnoindu-se, mai bogate, izvoarele primitive ale poeziei. Îmi amintesc acel fragment al unei epopei hinduse în care Rama, îmbătat de dragoste, caută în pădurea tăcută din jurul său un fel de vagă simpatie cu sine, o identitate de tandreţe şi iubire. „Priveşte această liană mlădioasă; ea s-a aşezat îndrăgostită pe trunchiul puternic aşa cum tu, iubită Sita, îţi laşi obosită braţul să se sprijine pe braţul meu". Există în aceste rînduri ceva mai mult decît un simbol. Poetul hindus a întrezărit acea unitate reală de caracter între toate fiinţele care-i îngăduie savantului modern, la fel ca brahmanului antic, să se regăsească în plantă şi în animal şi care-i sădeşte

în suflet o simpatie nesfîrşită pentru natura fremătătoare, ca el însuşi, de viaţă şi de dorinţă.

Astfel, numai poezia adevărată care a existat în mitologia antică mai dăinuieşte şi astăzi. Imaginaţia unor poeţi ca Valmiki sau Homer ar fi mai curînd stimulată de un savant ca Darwin, iar un alt Ovidiu, actual, ar putea să facă, neîndoielnic, ceva mai reuşit decît *Metamorfozele* sale himerice, mai naive în recea lor subtilitate decît ar fi crezut chiar el.

Capitolul V

DESPRE ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ŞTIINŢIFIC ŞI SPIRITUL SPONTAN AL GENIULUI

Arta nu are doar nevoie ca ştiinţa să-i lase imaginaţiei poetice domeniul său legitim, cel al idealului, al misterului şi visului. Arta nu-şi poate realiza în exterior plăsmuirile în absenţa geniului care nu este altceva decît un *instinct* creator. Orice-ar gîndi „parnasienii“ moderni, calculul, perseverenţa, metoda, voinţa tenace sînt incapabile să producă o operă mare. În morală, bunăvoinţa este totul, a spus Schopenhauer, în artă şi mai ales în poezie ea nu înseamnă nimic. Judecata logică însăşi, atunci cînd devansează conceperea operei pare un semn de mediocritate. Ea este opusul geniului. Schiller scria cu profunzime într-o scrisoare către Goethe: „La mine, sentimentul începe prin a nu avea un obiect determinat şi precis. Mai întîi sufletul mi se umple de un fel de dispoziţie muzicală. Ideea poetică nu vine decît după aceea“. Artistul este obsedat de un adevărat instinct de creaţie. El nu este nici absolut liber, nici conştient şi nu ştie ce a vrut să facă decît după ce şi-a realizat opera. Un naturalist l-ar putea compara cu o albină sau cu o pasăre ce construieşte edificii miraculoase a căror folosinţă viitoare o ignoră. Dimpotrivă, mulţi dintre poeţii contemporani „au asemănări foarte precise cu un tîmplar“ care potriveşte după un plan anume piesele unei mobile. Oare acest instinct spontan, aparent singurul constituent al adevăratului geniu, nu va

suferi alterări grave cînd omul, sub influenţa ştiinţei, va deveni o fiinţă din ce în ce mai reflexivă? Cîte instincte nu au dispărut în felul acesta! Oamenii preistorici, potrivit lui M. Bagehot aveau, desigur, sentimente şi impulsuri pe care popoarele primitive de astăzi le-au pierdut. Unele rămăşiţe de instincte care îi ajutau în lupta pentru existenţă s-au stins pe măsură ce a apărut raţiunea. Unele întîmplări zilnice demonstrează şi astăzi influenţa destructivă a raţiunii asupra instinctului. Îi cunoaştem pe acei stranii copii matematicieni, acele miracole în aritmetică, reuşind, printr-o capacitate înnăscută, să calculeze mintal cu sumele cele mai impresionante. Ei bine, ei pierd totdeauna ceva din această capacitate, ba chiar o pierd în întregime dacă sînt învăţaţi să calculeze conform unor reguli, la fel ca toţi ceilalţi oameni. Aşadar se pune o nouă problemă: trebuie oare să judecăm, prin analogia instinctului cu geniul poetic şi să afirmăm, împreună cu Renan, că arta, acest produs spontan din primele epoci ale speciei umane, va ajunge încetul cu încetul, la fel ca tot restul, „din categoria instinctului în categoria reflexivităţii", că ea va deveni o problemă de metodă, de calcul, într-un cuvînt de ştiinţă şi se va stinge, se va risipi treptat aşa cum s-au risipit pînă acum atîtea instincte primitive?

Obiecţia este foarte ademenitoare. Dar noi credem că raporturile dintre raţiune şi instinct sînt reglementate de o lege şi vom căuta să vedem dacă această lege ameninţă omenirea să fie martora dispariţiei progresive a geniului. Instinctul are drept ţel satisfacerea unei necesităţi mai mult sau mai puţin determinate a fiinţei. Dacă raţiunea poate satisface această necesitate cu o cheltuială mai mică de energie nervoasă şi de voinţă, ea se va substitui inevitabil instinctului în virtutea principiului „economiei" care domneşte în natură. Dar raţiunea nu distruge niciodată un instinct decît *în măsura în care acesta implică efort şi chin* şi

în care ea îl poate înlocui cu mai mult folos[1]. Acum știința și raționamentul pot oare înlocui, în chip avantajos, instinctul și geniul în artă? Pot oare ele să realizeze aceeași operă cu mai puțină cheltuială de energie? Nu. Pentru aceasta ar trebui ca arta să aibă precum calculul matematic un obiect perfect determinat la care să se poată ajunge pe o cale sistematică și metodică. Dacă, de exemplu, frumosul ar fi realizat pe deplin undeva sau dacă ar fi doar un ideal neschimbat pentru eternitate, știința ar reuși să fixeze regulile exacte cu ajutorul cărora s-ar reproduce tipul etern de frumusețe. Artistul ar fi atunci redus la rolul de meșteșugar lucrînd cu mai multă sau mai puțină îndemînare după un model dat. Ponderea instinctului și a spontaneității s-ar mărgini doar la execuție.

Din nefericire, sau din fericire, inventivitatea rămîne totdeauna lucrul esențial în artă. Arta se distinge de știință printr-o trăsătură de primă importanță și pe care am neglijat prea mult s-o marcăm: aceea că ea trebuie să-și descopere însuși obiectul, frumosul, în loc să aibă, simplu, de analizat, de descompus acest obiect prin raționament. Din faptul că o operă dată este frumoasă, de exemplu o tragedie de Racine, nu se poate

---

[1] De exemplu, copiii matematicieni, de care vorbește Bagehot, aveau nevoie de o anumită tensiune nervoasă pentru a face socoteli fără o metodă anume și după procedee empirice. A le da o metodă, însemna a le cruța oboseala celulelor nervoase și, trebuie s-o subliniem, fără a schimba cu nimic rezultatul obținut. În acest caz, instinctul, depășit de raționament, trebuie, evident, să dispară. Astfel a dispărut lucrătorul manual în fața mașinilor ce lucrau în locul său. Nu numai că știința înlocuiește în felul acesta instinctul, dar o știință superioară poate și ea, foarte ușor, să se substituie unei științe inferioare: problema pe care un cunoscător al algebrei o va rezolva într-o clipă va pretinde mai multă tensiune intelectuală pentru a fi rezolvată pe cale aritmetică. Astfel va fi preferată algebra. Dacă algebra n-ar implica studierea și întrebuințarea aritmeticii, aceasta din urmă ar putea fi uitată. Așa se stinge instinctul, acest tip de știință rudimentară, acumulată de generații întregi, atunci cînd rațiunea, instinct superior, poate îndeplini, fără același efort, exact aceeași funcție.

niciodată conchide că o altă operă, construită după o metodă analoagă, va fi frumoasă, de exemplu o tragedie de Voltaire. Cea dintîi, tocmai pentru că a realizat anumite frumuseţi a permis să se întrezărească altele din partea celeilalte. Ea a schimbat înseşi condiţiile frumuseţii. Aşadar, arta nu va putea niciodată să devină o problemă de ştiinţă pură deoarece ea este un tip de creaţie şi pentru că a şti nu înseamnă a crea. Instinctul poetului nu va putea fi niciodată înlocuit de raţiune, ca instinctul tinerilor matematicieni despre care am vorbit mai sus. În această situaţie, rolurile instinctului şi ale raţiunii sînt prea diverse, ele nu se pot substitui.

Ştiinţa însăşi nu se poate lipsi de geniu. În desfăşurarea spiritului, ori de cîte ori obiectul său nu este determinat dinainte, există ceva instinctiv şi inconştient. Or, ştiinţa, în zona sa cea mai înaltă, nu trăieşte, la fel ca arta însăşi, decît prin descoperire neîntreruptă. Acţionează aceeaşi facultate care-l împinge pe Newton să intuiască legile astrelor şi pe Shakespeare, legile psihologice determinante pentru caracterul lui Hamlet sau Othello. Aidoma poetului, savantul are nevoie să se situeze continuu, prin gîndire, în locul naturii şi pentru a învăţa cum procedează ea, să-şi imagineze cum ar putea ea să procedeze dacă s-ar transforma condiţiile acţiunii sale. Măiestria şi a unuia şi a altuia constă în a plasa fenomenele naturii în împrejurări inedite ca pe nişte personaje active şi astfel, pe cît este posibil, să reînnoiască natura, să o creeze pentru a doua oară. Ipoteza ştiinţifică reprezintă un fel de roman sublim, este poemul savantului. Kepler, Pascal, Newton, aşa cum remarcă M. Tyndall, aveau temperamente de poeţi, aproape de vizionari. Faraday îşi compara intuiţiile de adevăr ştiinţific cu nişte „iluminări interioare", cu un fel de extaze care îl înălţau dincolo de sine. Într-o zi, după reflecţii îndelungate în legătură cu forţa şi materia, el a perceput brusc, într-o viziune poetică, universul întreg „străbătut de linii de forţă" a căror vibraţie continuă produce lumina şi căldura din „infinit".

Această viziune instinctivă a constituit cea dintîi sursă a teoriei sale asupra identității dintre forță și materie. Așadar, în fața necunoscutului, știința se comportă, din multe puncte de vedere, la fel ca poezia și reclamă același instinct creator. Pentru a o face să înainteze este nevoie de o capacitate de inteligență intuitivă acumulată timp de mai multe generații. Este necesară acea „vedere interioară" despre care vorbește Carlyle, *insight*, ce presimt adevărul și frumosul *înainte* de a avea cunoașterea lor deplină. Înțeles în felul acesta, instinctul geniului nu mai înseamnă decît rațiunea în principiul său cel mai profund și el se regăsește la însăși originea științei. Deci nu progresul rațiunii și al inteligenței îl pot face să dispară.

În fapt, secolul al XIX-lea este secolul științei prin excelență. Și totuși, nici Laplace, nici Darwin, nici Geoffroy Saint-Hilaire, nici Helmholtz n-au stînjenit evoluția lui Byron, Lamartine, Victor Hugo sau Musset. Taine, partizan cam prea excesiv al teoriei mediilor, a consacrat aproape întreaga sa carte despre *Filosofia artei* analizei condițiilor în care s-au putut naște operele lui Rafael și Rubens. Dar, în definitiv, cea mai importantă dintre aceste condiții era geniul și geniul poate fi găsit în toate timpurile și în toate locurile. Pentru ce oare Olanda, această țară destul de neprielnică, în care trupul omului hrănit prea din belșug dispare sub veșminte grele, în care toate gusturile par atît de puțin estetice și care este diametral opusă în raport cu Grecia și chiar cu Italia, pentru ce deci Olanda a fost atît de fecundă în pictori mari? De ce în vechiul ducat al Burgundiei, numai Flandra prinde gustul picturii deși prosperitatea comercială, serbările și ceremoniile erau aceleași într-o bună parte a ducatului? Cum se face că spaniolii, acest neam mărginit și dur și-au avut, de asemenea, marii lor pictori și printre aceștia pe un Murillo, un mistic înspăimîntat, pare-se de goliciuni? Toate aceste probleme sînt de nedezlegat dacă nu luăm în considerare contribuția geniului care „suflă încotro vrea el" și care poate, într-o zi, va sufla din nou și asupra noastră?

Taine explică foarte bine *cum*, geniul fiind dat, pictura italiană sau cea flamandă a fost ceea ce a fost. Dar el nu ne spune și nu ne poate spune *pentru ce* a fost: aceasta nu mai e o chestiune de medii, ci de predestinare prin naștere, de înclinații ereditare create și dezvoltate printr-o serie de cauze prea complexe pentru a fi analizate științific. Nimic nu ne poate face să presupunem că aceste cauze necunoscute care au acționat la un moment dat asupra unui popor și apoi, în mod special, asupra unor indivizi privilegiați, vor înceta să acționeze asupra unui alt popor, din alte epoci și că nu vom mai vedea, de exemplu, pictori ca Rubens sau Velázquez. În plus, cînd apar geniile, ele sînt specializate dinainte. Ele se supun unei legi intime care le determină direcția dezvoltării[1]. Ar fi putut oare fi împiedicați Mozart, Haydn sau chiar Rossini să-și perceapă încă de la vîrsta de zece sau doisprezece ani vocile interioare, să cînte ca pasărea și să compună din instinct sonate sau opere? Știința nu va opri niciodată un geniu adevărat să-și croiască un drum al său, un *destin* și să-și găsească forma specifică: *fata viam invenient**.

[1] Dacă nu vor să se supună acestei legi, suferă. Artistul care-și trădează vocația geniului nu întîrzie să fie readus către ea printr-un fel de remușcare estetică asemănătoare cu cea morală. (A se vedea lucrarea noastră *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, I, III)

* Destinele își găsesc drumul — lb. latină (N. trad.).

Capitolul VI

ANTAGONISMUL DINTRE SPIRITUL ȘTIINȚIFIC ȘI SENTIMENT. EVOLUȚIA SENTIMENTELOR UMANE

Imaginația și instinctul geniului, pentru a fi productive trebuie să fie stimulate și fecundate de *sentiment.* Trebuie să-ți iubești ideea ca să te frămînte nevoia de a-i da viață. Dar între știință și sentiment se menține și astăzi un antagonism. Însuși Stuart Mill recunoaște, în acea confesiune morală intitulată *Autobiography* că analiza are „o forță dizolvantă" care i-a produs o binecunoscută criză interioară de disperare: „Analiza ucide sentimentul". El nu va găsi un leac pentru această criză decît în arta cea mai îndepărtată de analiza reflexivă și de realitatea pozitivă, în muzică. Această a treia opoziție între artă și știință este oare mai profundă decît celelalte?

Ar fi, cu siguranță, o greșeală să ne reprezentăm sentimentele omenești, chiar cele mai primitive, drept neschimbate de-a lungul secolelor. Ele se transformă lent dar continuu și Taine a demonstrat foarte bine acest lucru în a sa *Filosofie a artei*. Să încercăm să stabilim ceea ce nu a făcut el singur, și anume legea acestei evoluții și urmările ei pentru artă. În primul rînd, toate sentimentele, spontane la început și nereflexive, care îl antrenau pe omul primitiv prin acțiunea exclusiv automatică a unor nervi devin treptat mai *conștiente* și mai *reflexive*. E. Renan și K. R. E. von Hartmann au sugerat ei înșiși modul în care conștiința tinde, în zilele noastre să pătrundă

totul cu lumina sa. În al doilea rînd, sentimentele au un obiect mai general și mai abstract. Și nu au nevoie, pentru a fi provocate, de obiecte exterioare prezente și tangibile. Ele pot fi adresate nu doar unor ființe reale, ci și unor idei pure, unor simple posibilități, unor forme sau legi. De exemplu, un popor întreg se poate *pasiona* pentru o idee, o doctrină filosofică sau politică, pentru un sistem social și cu atît mai mult pentru un poem, o dramă sau un roman în care această doctrină va fi pusă în acțiune. Cu cît înaintăm în timp, cu atît sentimentul care nu era la început decît o amplificare a acțiunii reflexe devine prelungirea necesară a oricărei gîndiri puternice. El tinde să se topească în gîndire, înseamnă gîndirea însăși, văzută sub un alt aspect. Sensibilitatea noastră se intelectualizează și nu rămîne străină nici unui progres notabil al științei, căci orice descoperire științifică importantă are consecințe filosofice și, în cele din urmă, morale.

Să analizăm sentimentele cele mai importante, acelea referitoare la natură, divinitate, om. Vom observa prin ce transformare au trecut și cum au devenit în epoca noastră mai raționale, mai filosofice, fără a-și pierde totuși din forță și poezie. Sentimentul naturii care inițial părea invariabil, nu mai este totuși același ca în antichitate. Să-i comparăm pe Homer, Lucrețiu sau chiar pe Virgiliu cu Shakespeare, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Schiller, Lamartine sau Hugo[1].

---

[1] Să observăm că natura îi preocupa pe antici mai ales în raportul ei cu omul. Ei descriau puțin pentru interesul descrierii în sine. În *Iliada*, afirmă esteticienii englezi John Ruskin și Grant Allen, cînd se menționează un ținut cu o aluzie la peisaj, aceasta se face deoarece acest ținut este „roditor", „producător de cai" sau „bogat în grîu". Peisajele dețin un rol secundar în poezia greacă și latină ca și în cea din secolul al XVII-lea. Ele seamănă, potrivit observației lui Shairp (*On Poetic Interpretation of Nature*), cu acele fundale de tablouri pe care le aflăm la Perugino sau Leonardo da Vinci, cu acele cîmpii albăstrii și înclinate care slujesc, mai cu seamă, pentru a reliefa figura înbujorată a unui tînăr sau a unei fecioare. Natura era pentru antici un cadru și,

Cum ar putea, de exemplu, vederea unui cer înstelat să producă unui modern aceeași impresie morală ca unui antic cîtă vreme modernul își reprezintă imensitatea în care anticul nu așeza decît una sau mai multe sfere de cristal, mărginite de ziduri strălucitoare, *flammantia moenia mundi?* Plantele, insectele, păsările, toate aceste ființe ale căror structură și viață, aproape necunoscute de antici, ne-au fost dezvăluite în minunatele lor amănunte, au dobîndit în ochii poetului modern aceeași însemnătate ca pentru omul de știință. Universul s-a populat, ca să spunem astfel, nu cu zei sau cu entități, ci cu ființe reale, forfotind pînă în adîncurile sale. Fiecare picătură de apă, fiecare adiere este încărcată de vieți invizibile. Natura pe care Orfeu crezuse că o vede frămîntîndu-se la trecerea sa, noi o simțim astăzi palpitînd sub pașii noștri și legenda antică se transformă astfel într-un adevăr științific. Stînca trăiește, pădurea trăiește, din ele se răspîndesc glasuri: „Ascult ceea ce credea Orfeu că ascultă", exclamă Victor Hugo. Pentru poezia modernă, la fel ca și pentru știință, ființele cele mai infime dobîndesc importanță. Victor Hugo se oprește în fața unei margarete de cîmp pentru a identifica în corola ei dispusă ca niște raze în jurul unui centru simbolul unui întreg univers. El chiar împinge pînă la exces cultul vieții inferioare. Hugo cîntă broasca, liliacul, crabul, cucuveaua. Versurile sale, oricare ar fi valoarea lor intrinsecă, marchează totdeauna o importantă evoluție în sentimentele moderne. Michelet, E. Quinet în *Création* au realizat, în proză, adevărate epopei ale naturii. Cunoaștem și vom cunoaște din ce în ce mai bine moravurile, iubirile, istoria amestecată cu a noastră a tuturor ființelor înconjurătoare și omul nu va mai putea să se considere în afara acestui tip de societate inferioară care-l impresoară.

---

pentru a se trezi în sufletul lor, sentimentul naturii avea aproape totdeauna nevoie să se combine cu ceva omenesc. Omul din zilele noastre a dobîndit și desigur va continua să dobîndească un sentiment al naturii mai dezinteresat.

Sentimentul față de divinitate a suferit și el transformări atît de considerabile, încît este inutil să insistăm în această privință: ce evoluție de la Homer pînă la creștinism! A existat o evoluție nu mai puțin importantă din secolul al XVII-lea pînă în secolul al XIX-lea, de la versurile lui Racine, tată și fiu, despre „Dumnezeul ascuns" a cărui „glorie" o destăinuie universul, pînă la ruga cu care se termină *L'Espoir en Dieu* sau, ca să vorbim despre contemporani, pînă la îndoielile lui Sully Prudhomme, pînă la „anatemele" adesea declamatorii din versurile lui Leconte de Lisle sau ale Louisei Ackermann.

În ceea ce privește marile sentimente care se raportează la om, și aici găsim la fel de puternic marcată influența crescîndă a inteligenței asupra sensibilității. Cele avînd drept obiect cetatea, patria, instituțiile sociale au devenit, după opinia tuturor, mai puțin strîmte și mai puțin limitate. În ochii gînditorului modern, patria înseamnă o parte dintr-un tot, omenirea. Dragostea exclusivistă și chiar sălbatică de patrie, atît de intens exprimată de Corneille în *Horațiu* aproape lipsește în dramele și în romanele lui Victor Hugo sau se topește în sentimentul de iubire pentru colectivitatea umană. Nu doar un singur filosof ar înceta să-și mai iubească patria natală și nu doar un singur poet ar șovăi s-o mai slăvească dacă, prin absurd, menținerea ei ar apare ca dăunătoare pentru întreaga omenire. Sentimentele de acest tip, deși se aplică la obiecte definite și reale, își trag justificarea finală dintr-un raționament asupra abstractului.

Aceeași transformare s-a produs în sentimentele care, în loc să se adreseze unor realități colective, precum patria, au fost adresate inițial unor indivizi. În zilele noastre, mila este mai ușor de provocat, mai intensă și mai generală. Ea nu este, din acest motiv, mai puțin îndreptățită să inspire poezia. La poeții greci, ea avea aproape întotdeauna drept obiect o persoană determinată: Hector sau Priam, Antigona, Polixene, Alcesta. Un poet

modern va proceda altfel: el va trezi mila noastră pentru o întreagă clasă socială, pentru un popor, pentru o mulţime. Încă din secolul al XVII-lea se tindea către această generalizare a sentimentului, în egală măsură poetică şi filosofică. Să observăm ce devine tăietorul de lemne al lui Esop sub chipul sărmanului ţăran, „pierdut sub grămada de vreascuri" pe care ni-l prezintă La Fontaine. Simţim în spatele lui o clasă întreagă de oameni încovoiaţi sub aceeaşi povară. Mai mult, cînd ţăranul lui La Fontaine ne vorbeşte, în stilul său viguros şi trivial, despre „la machine ronde" (pămînt) ni se pare că zărim rotindu-se în acelaşi cerc veşnic al suferinţei întreaga omenire. Tot astfel, cu mai puţină sobrietate, dar cu tot atîta poezie, Victor Hugo ne poate face să întrezărim, sub înfăţişarea unui nefericit, nenumăratele vicisitudini ale vieţii omeneşti şi chiar ale oricărei vieţi. Cînd descrie un cal lovit de stăpînul său *(Melancolie)* apare, la început o imagine clară, izolată, cu contururile distincte. Sentimentul nostru de milă se leagă numai de acest cal cu pieptul însîngerat care „trage, tîrăşte, geme, mai trage puţin şi s-opreşte" în timp ce loviturile de bici se înteţesc plesnindu-l peste cap. Poetul continuă „melancolic" povestirea întrebîndu-se ce lege lasă pradă „buimacul animal omului beţiv" şi, treptat, orizontul tabloului se lărgeşte: în biata făptură mută „al cărui pîntec gol sună sub loviturile bocancului" încetăm să mai vedem o individualitate, un cal anume care urcă un caldarîm alunecos. Imaginea dureroasă a cotropit tot cîmpul vizual şi mila noastră se adresează unei colectivităţi. De asemenea, cînd Victor Hugo ne vorbeşte despre truda copiilor în manufacturi, el începe prin a ne descrie o mare uzină unde „totul este de bronz şi de fier şi nu se joacă nimeni niciodată". Apoi, în vreme ce maşinile se rotesc la nesfîrşit în întuneric deasupra capetelor nevinovate ale copiilor, el scoate brusc, din realitatea însăşi, în faţa spiri-

tului groaznica antinomie dintre perfecţiunea maşinilor şi înjosirea intelectuală a lucrătorilor:

Progrès dont on demande: Où va-t-il? que veut-il?
Qui brise la jeunesse en fleur, qui donne, en somme,
Une âme à la machine et la retire à l'homme!

Vom regăsi aceleaşi procedee involuntare de generalizare la Gustave Flaubert, acest poet fără ritm: „Astfel stătea în faţa acestor burghezi încîntaţi această jumătate de secol de robie". În ţăranca bătrînă pe care vrea romancierul să ne-o descrie se întruchipează şi apare în faţa ochilor noştri mulţimea oamenilor zdrobiţi sub aceeaşi opresiune seculară. Este încă o imagine care devine o idee generală şi filosofică. Ea dobîndeşte o frumuseţe superioară.

Şi dragostea, cel mai puternic şi mai concret dintre toate sentimentele omeneşti a suferit, o dată cu trecerea secolelor transformări nenumărate. Ea este mai ales senzuală în antichitate şi chiar în Biblie. Bărbatul nu vede în vremea aceea în femeie decît sexul şi frumuseţea fizică. În Evul Mediu, dragostea devine mistică, capătă o dulceaţă inefabilă şi o blîndeţe religioasă[1]. În timpul

[1] Pentru a constata schimbarea este suficient să citim, de exemplu, *Cîntarea cîntărilor*, acest minunat poem de dragoste, interzis cîndva evreilor înainte de împlinirea vîrstei de treizeci de ani, şi apoi capitolul despre iubire din *Imitation de Jésus-Christ*. În poemul evreiesc văpaia pasiunii fizice nu este temperată de nici o reticenţă de pudoare modernă: „Să mă sărute cu sărutările gurii lui... Că sînt bolnavă de dragoste. Să-şi pună mîna stîngă sub capul meu şi să mă îmbrăţişeze cu dreapta lui!... Ce frumoasă eşti, în mijlocul desfătărilor! Ca finicul eşti de zveltă şi sînii tăi par struguri atîrnaţi în vie. În finic eu m-aş sui—ziceam—şi de-ale lui crengi m-aş apuca...!" Această beţie de dragoste nu poate dura fără a fi însoţită de gelozie. În consecinţă, poetul nu le desparte şi le cîntă pe amîndouă cu acelaşi entuziasm: „... iubirea ca moartea e de tare şi ca iadul de grozavă este gelozia. Săgeţile ei sînt săgeţi de foc şi flacăra ei ca fulgerul din cer. Marea nu poate stinge dragostea, nici rîurile s-o potolească" În *Imitation* vom regăsi aceeaşi mişcare lirică, mai mult, aceleaşi metafore precum cea a apelor mari şi a flăcării. Dar toată partitura este alta: flacăra despre care va fi vorba nu va fi o flacără arzătoare şi devoratoare, ci o flacără uşoară,

nostru, ea se transformă din nou. Iubirea dobîndește o rezonanță profundă și dureroasă pe care probabil că n-a avut-o niciodată în istorie. Nu mai este, ca la Safo sau în *Cîntarea cîntărilor* un sentiment total instinctiv, naiv și limitat ca tot ce este pur natural. Pasiunea modernă, plină de moderna „beție a infinitului" este abundentă în idei filosofice și metafizice. Tocmai această bogăție de idei conferă originalitatea și valoarea, chiar din perspectiva artei. „Speranța imensă" despre care vorbesc poeții noștri este, la urma urmei, o speranță metafizică. Alfred de Musset amestecă în toate iubirile sale acea sete de ideal pe care n-o pot astîmpăra „sînii de bronz ai realității". El merge pînă la a o atribui personajului său Don Juan, idealizat. El compară dorința țintuită pe pămînt și aspirînd spre înalt cu un vultur rănit care moare în țărînă, „cu-aripa desfăcută și ochii morți spre soare" *(Namouna)*. Consecința acestei căutări neliniștite a tărîmului de dincolo este că încrederea sa în realitatea lumii acesteia slăbește: „lumea aceasta este un mare vis", o „ficțiune" în spatele căreia nu întrezărim nimic decît o „ființă nemișcată care privește murind". *(Amintire)*[1]. Nu putem nici să evadăm

---

ce se înalță spre cer într-un avînt: „Cel care iubește aleargă, zboară, este în culmea bucuriei, e liber și nimic nu-l oprește. El dă totul ca să aibă totul... Iubirea nu cunoaște măsură dar, ca apa ce clocotește, ea se revarsă de pretutindeni... Nici un efort nu o istovește, nici o legătură nu o împovărează, nici o spaimă nu o tulbură. Căci, asemenea unei văpăi însuflețite și sfredelitoare ea își deschide calea trecînd peste toate piedicile și se avîntă spre cer... Cine iubește, aude ce spune vocea aceasta".

[1] În ciudatele versuri ale *Idilei* dialogate se află exprimată teoria hindusă a Maiei universale, reprodusă de Schopenhauer:

ALBERT

Non, quand leur âme, immense entra dans la nature,
Les dieux n'ont pas tout dit à la matière impure
Qui reçut dans ses flancs leur forme et leur beauté.
C'est une vision que la réalité.
Non, des flacons brisés, quelques vaines paroles
Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger,
Entre deux froids baisers quelques rires frivoles,

pentru totdeauna din această „hidoasă realitate", nici să fim mulţumiţi cu ea, sugerează Musset; adevărul ne adresează astfel o mare chemare sortită etern să nu fie nici complet înţeleasă, nici în întregime trădată. Singurul mijloc prin care am putea să ne smulgem o clipă acestei lumi, singura mărturie supremă a unui dincolo o reprezintă tot durerea şi lacrimile. A plînge nu înseamnă a-ţi simţi nefericirea şi a te înălţa astfel deasupra ei? De aici provine acea glorificare raţională a suferinţei care apare atît de des la Musset şi care l-ar fi mirat grozav pe un antic: „Nimic nu ne înalţă atît de mult ca o mare suferinţă" *(Noapte de mai)*. „Unicul bine ce-mi rămîne pe lume, e de-a fi plîns uneori" *(Tristeţe)*. Adîncimea dragostei se măsoară, pentru Musset, prin durerea pe care ne-o produce şi o lasă în noi. A iubi înseamnă a suferi, iar a suferi înseamnă a cunoaşte.

La Victor Hugo, sentimentul dragostei, de prea multe ori factice, nu atinge întreaga sa forţă decît atunci cînd ia, ca să spunem astfel, o tentă filosofică. Drept exemplu al unui profund sentiment de dragoste combinat cu halucinaţia infinitului, vom cita o mică piesă, fără titlu, din cartea a cincea a *Contemplaţiilor*: „Am cules această floare pentru tine, preaiubită". Floarea despre care e vorba, pală şi fără alt parfum decît cel al „varecului verde-albăstrui" creştea în crăpăturile unei

---

Et d'un être inconnu le contact passager,
Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve...

RODOLPHE

Quand la réalité ne serait qu'une image,
Et le contour léger des choses d'ici-bas,
Me préserve le ciel d'en avoir davantage!
Le masque est si charmant que j'ai peur du visage,
Et même en carnaval je n'y toucherais pas.

ALBERT

Une larme en dit plus que tu n'en pourrais dire.

Se observă din acest dialog cum două forme opuse ale aceluiaşi sentiment, dragostea, sfîrşesc, dezvoltîndu-se paralel, prin a da naştere la două concepţii diferite asupra lumii şi a vieţii omeneşti, una materialistă şi cealaltă idealistă.

stînci, pe coama unui țărm, deasupra imensului abis în care se pierdeau „și norii și corăbiile". „Am cules această floare pentru tine, preaiubită", reia poetul, și gîndirea sa, reîntorcîndu-se către cea pe care o iubește, pentru a reveni apoi încă o dată asupra valurilor sumbre, șovăielnică, între cele două nemărginiri, cea a dragostei și cea a oceanului, rămîne, ca să ne exprimăm astfel, suspendată ca floarea însăși deasupra imensității ce o atrage. Întreaga sa iubire sfîrșește prin a se topi într-o mare tristețe în timp ce soarele dispare lent iar genunea întunecată pare că-i „pătrunde în suflet" împreună cu fiorii nopții.

Sully Prudhomme, acest poet din nefericire inegal, dezvoltă și el în poezii frumoase precum *Lanțurile* o concepție originală despre iubire și prin însuși acest fapt el îi conferă o nouă poezie. Sully Prudhomme abia observă în iubire acea ardoare vie a pasiunii pe care anticii o vedeau ca fiind exclusivă. În timp ce majoritatea celorlalți poeți a insistat asupra suferințelor dureroase ale dorinței, el exprimă, cu precădere, acea suferință surdă și profundă a legăturii afective de care se temea și Pascal. Îl impresionează mai ales, legătura „fragilă și dureroasă" ce încătușează și poate sfîșia. În consecință, dragostea omenească nu-i mai apare decît ca un efect al solidarității eterne care unește totul în univers și care leagă universul de sufletul nostru. Așa cum dintr-un surîs plăsmuim „lanțul ochilor noștri" și dintr-un sărut pe cel al gurii noastre, tot astfel „lungi fire de mătase" unesc sufletul nostru cu stelele, „o rază de aur fremătătoare", cu soarele, „dulceața catifelelor" cu trandafirii pe care îi mîngîiem. Sufletul nostru se agață de orice lucru pe care-l analizează inteligența noastră. În felul acesta sîntem învăluiți într-un fel de rețea infinită a iubirii, și din această iubire ne este făcută durerea căci orice celulă iubitoare a sufletului este o celulă sensibilă

și dureroasă. Suferința morală este consecința legăturii afective, ea se reduce la tandrețe:

... Je suis le captif des mille êtres que j'aime.
Au moindre ébranlement qu'un souffle cause en eux,
Je sens un peu de moi s'arracher de moi-même.

Această concepție despre dragoste se regăsește pretutindeni în poeziile lui Sully Prudhomme:

On a dans l'âme une tendresse
Où tremblent toutes les douleurs
Et c'est parfois une caresse
Qui trouble et fait germer les pleurs.

Nimeni nu a simțit mai bine ceea ce el numește zădărnicia mîngîierilor, adică imposibilitatea de a-i păstra pe cei iubiți, de a se dărui realmente tuturor și de a-i avea pe toți pentru sine. Dragostea nu-și poate dobîndi obiectul pe pămînt și nici, cînd crede că l-a dobîndit, să-l păstreze. Acest obiect dispare totdeauna în necunoscut, fără a lăsa în noi altceva decît o rană. Poate că omul ar trebui, pentru a suferi mai puțin, să se decidă să iubească „așa cum ar iubi o stea",

Avec le sentiment qu'elle est à l'infini...

În concluzie, toate mișcările sufletului, oricare ar fi ele, devin în epoca noastră mai reflexive și mai filosofice. Așadar, poezia care le exprimă suferă o transformare similară. Această pătrundere profundă a inteligenței în sfera sensibilității este una dintre principalele cauze ale progresului moral și estetic. Într-adevăr, ceea ce determină acest progres este dificultatea crescîndă pentru sensibilitate de a simți plăcere atunci cînd nu este satisfăcută și inteligența. Avem nevoie să gîndim pentru a ne bucura din plin. Omul inteligent ajunge deci să disprețuiască plăcerile prea primitive și prea animale ca, de exemplu, plăcerile iubirii pur fizice, neînvăluită și nedrapată sub o mulțime de idei morale, religioase sau filosofice. Plăcerile mai intelectuale dobîndesc, dimpotrivă, o valoare crescîndă. Astfel, pe măsură ce se lărgește dome-

niul inteligenței se creează noi tipuri de plăcere sau de neplăcere. Poetul le dă o formă. Ideea, departe de a sufoca imaginea, contribuie adesea la producerea ei. Știința instituie între lucruri noi raporturi care dau naștere unor aparențe neașteptate chiar și pentru ochi. Paleta scriitorului se îmbogățește prin îmbogățirea gîndirii. La fel cum, la origine, inteligența pare să fi provenit din capacitatea de a simți, printr-o evoluție în sens invers, o sensibilitate mai rafinată își are sursa în inteligență. În fiecare dintre sentimentele noastre ne regăsim cu toată ființa, atît de complexă astăzi, care încearcă să devină prin gîndire egală cu universul. În fiecare dintre frămîntările noastre simțim trecînd ceva din agitația eternă a lucrurilor și în fiecare dintre senzațiile noastre, cînd ne aplecăm urechea, auzim răsunînd întreaga natură, așa cum ni se pare că deslușim într-o scoică găsită pe prundișul de pe țărm tot murmurul oceanului îndepărtat.

Capitolul VII

ÎN CE MĂSURĂ POETUL SE POATE INSPIRA DIN IDEILE ŞTIINŢIFICE ŞI FILOSOFICE

Am văzut că arta tinde astăzi să se inspire din ştiinţă, din legile naturii pe care le descoperă, din marile doctrine morale, sociale, metafizice care au reînnoit fondul de idei din secolul nostru. Unirea dintre spiritul ştiinţific şi cel filosofic s-a manifestat deja prin autorul lui *Faust* şi prin Schiller (ale cărui poezii filosofice au, potrivit lui Lange, o mare profunzime). Problema metafizică a răului nu a fost nicăieri pusă cu mai multă forţă ca în poemul lui Byron, *Cain*, capodopera şi, probabil, cea mai filosofică operă a sa. Versurile care l-au făcut celebru pe Leopardi sînt versuri filosofice. Cele mai percutante viziuni din *Legenda secolelor* şi din *Contemplaţii*, în care se amestecă, cum spune însuşi Victor Hugo, Ezechiel şi Spinoza, au întotdeauna un sens moral, social sau metafizic dar din care însă ele nu-şi trag valoarea. Există însă, în această privinţă, piedici de diferite tipuri de care scriitorii din generaţia actuală par adesea că se lovesc. Se cuvine deci să determinăm în ce limite şi prin ce metodă arta se poate astfel inspira din ştiinţă sau din filosofie.

O primă metodă, pe care o aflăm printre artiştii contemporani, este cea a „naturaliştilor". Aceştia afişează pretenţia de a urmări, aidoma ştiinţei, „adevărul exact", în locul mitului şi al jocului imaginaţiei, şi cred că-l pot găsi în realitatea brută. Ei pretind, cum spune cel mai important reprezentant al lor, „că se lipsesc de imaginaţie"

şi chiar de sentimentul moral, adică de ceea ce constituie materia poeziei, pentru a se mărgini la senzaţia pură. Romanticii cereau altădată ca artistul să posede, cum spunea Théophile Gautier, „simţul pitorescului" sau al „exoticului". Naturaliştii îi cer astăzi să aibă „senzaţia realului". Ei mai adaugă, e drept, că această senzaţie trebuie să fie originală. O senzaţie originală în contact cu lucrurile, aceasta este, o spune chiar Taine, ceea ce-l caracterizează pe marele artist. Dar, vom întreba, de unde provine această originalitate a senzaţiei? Se datorează oare ea, cum pare uneori să creadă Taine, unei percepţii mai facile, mai delicate şi mai prompte decît cea a celorlalţi oameni? Nu, ea se explică, în plus, printr-o gîndire mai vastă, mai sistematică, în chip consecvent mai filosofică. Originalitatea percepţiei se află mai mult în inteligenţă decît în simţuri. Cel care gîndeşte devine un artist adevărat. John Ruskin a avut dreptate să afirme: există două tipuri de poeţi: unii simt intens dar gîndesc puţin şi au o viziune inexactă asupra realităţii. Aceştia sînt poeţii de rang secundar. Sînt alţii care simt intens, gîndesc la fel de intens şi văd adevărul exact. Sînt poeţii de prim rang. Însăşi capacitatea de a simţi a poetului se explică în mare parte printr-o capacitate de inducţie, de generalizare care îi dă posibilitatea să extragă din lucrul perceput toate ideile indistincte şi confuze pe care el le conţinea. De aici provine faptul, cum remarcă şi John Ruskin, că geniile îşi dezvăluie întreaga lor măreţie pînă şi în felul în care tratează amănuntul: *maximus in minimus*; „şi această măreţie a manierei constă în a înţelege prin gîndire, concomitent cu caracterul *specific* al obiectului, şi toate trăsăturile de frumuseţe pe care el le are *comune* cu sferele cele mai înalte ale existenţei". Această capacitate de a percepe analogia universală în diferenţierea universală nu este oare similară cu ceea ce Leibniz numea simţul filosofic prin excelenţă? Însuşirea dominantă care îl caracterizează pe marele poet se întîmplă deci să reprezinte, în fond, facultatea esenţială a filosofului.

Majoritatea ființelor sînt, în general, la fel. Diferența principală dintre senzațiile lor rezultă din dezvoltarea mai mare sau mai mică a inteligenței lor, care, cînd nu percepe decît obiectul ca atare, cînd intuiește în el o lume. Călătorul prin ținutul Normandiei zărește șiruri lungi de boi tolăniți domol, cu ochii larg deschiși, privind peisajul proaspăt ale cărui șerpuiri blînde pot fi, întîmplător, chiar atunci reproduse de un pictor. O aceeași imagine se reflectă deci și în ochii omului, și în cei ai animalelor. Deosebirea constă în aceea că în creierul animalelor, această imagine va aluneca fără să lase urme și va dispărea imediat, în timp ce în creierul omului ea va fi capabilă să trezească nenumărate vibrații, se va rafina prin gînduri și sentimente variate care vor sfîrși prin a se suda cu ea, modificînd-o. Această imagine, transformată astfel, în care a trecut ceva omenesc, trebuie s-o surprindă pictorul sau poetul, fixînd-o pe pînză sau în versuri. El trebuie, desigur, să ne înfățișeze o natură reală, copaci adevărați, animale autentice, dar toate acestea văzute de un om, nu de un animal. Toate obiectele care, ca să ne exprimăm astfel, i-au traversat creierul trebuie să poarte amprenta gîndirii sale personale și tocmai din această amprentă (în pofida naturaliștilor) își trag obiectele reprezentate valoarea lor cea mai însemnată. Savanții calculează o dată pentru totdeauna „ecuația lor personală“ apoi încearcă s-o șteargă pe viitor din calculele lor. Poezia, fără îndoială, trebuie, la fel ca știința, să reproducă lumea, dar ea trebuie, de asemenea, să reproducă tot sufletul omenesc și, în particular, sufletul poetului. La artist, îndeosebi „ecuația personală“ constituie geniul, ea conferă operei valoare nepieritoare. Arta nu poate, deci, să se limiteze, nici măcar cît știința, la senzația pură și simplă, la culoare, la sunete, la învelișul și la suprafața lucrurilor. Dacă el își ia tot mai mult drept scop realitatea, aceasta nu va fi doar realitatea aparentă și comună care, în fond, nu este realitatea științifică absolută. Dacă încearcă tot mai mult să reproducă viața, aceasta nu va fi doar viața materială și brutală.

Pentru a fi cu adevărat naturalistă, arta va trebui să procedeze ca natura însăşi, care mai întîi ne face să respirăm şi să trăim, dar care nu se opreşte la atît ci ne face apoi să şi gîndim.

Credem, aşadar, că arta va putea fi mai „ştiinţifică" şi mai filosofică, fără ca poezia să sufere din această pricină. Departe de noi gîndul, de altfel, că un poet-filosof ar trebui să transpună vreodată în versuri categoriile lui Aristotel, sau că un scriitor savant, vrînd să descrie o floare, ar trebui, mai întîi, s-o clasifice printre dicotiledonate! Nu, pentru că exactitatea cea mai scrupuloasă şi mai cuminte nu preţuieşte nici cît cel mai mic elan al imaginaţiei şi al gîndirii: „Mirajul pustiului, a scris Ruskin, este mai frumos decît nisipurile lui". Dar ni se pare foarte probabil ca poetul, şi în general artistul, să dobîndească tot mai mult în viitor pe de o parte *spiritul* ştiinţific care descrie realitatea aşa cum este şi, pe de altă parte, *spiritul* filosofic care, depăşind realitatea cunoscută în prezent, îşi pune întrebările eterne despre esenţa lucrurilor.

Aceasta ne obligă să vorbim despre un alt exces pe care contemporanii noştri nu l-au evitat totdeauna. Dacă naturaliştii au greşit cînd au vrut să se mărginească la senzaţia pură, unii dintre adversarii lor nu au greşit mai puţin cînd au adus în operele lor gîndirea abstractă şi stilul didactic. Stilul pur didactic şi tehnic a devenit aproape incompatibil cu adevărata poezie. Dacă se poate reproşa ceva unor poeţi de reală valoare, ca Sully Prudhomme, este că au căzut uneori în acest gen din care ieşisem după Delille, că au crezut în posibilitatea de a alcătui un curs mai mult sau mai puţin sistematic de filosofie şi chiar de fizică în sonete, aşa cum odinioară poeţii voiseră să pună istoria în rondeluri, în sfîrşit, de a fi descris

l'échelle où se mesure
L'audace du voyage au déclin du mercure (le baromètre), de a fi vorbit despre „frumoşii ochi ai adevărului" a căror „ademenire" o urmează savantul, despre „năvalnicele tăvăluguri de fier"

(roțile unui tren), despre „acea stranie corabie atîrnată de pînzele sale“ (un balon) etc. Este preferabil să nu se vorbească în versuri despre lucruri pe care oamenii nu îndrăznesc să le abordeze simplu, în limbajul tuturor. Simplicitate și accesibilitate, acestea sînt primele calități ale limbii poetice adevărate. Trebuie deci să facem aici o distincție importantă: „*Procedeele* științei — experimentul, analiza, raționamentul inductiv și deductiv — nu pot deveni prin nici un mijloc poetice; numai *rezultatele* lor pot deveni astfel[1]“. Descrierea pură nu a reprezentat niciodată cel mai înalt gen de poezie, *a fortiori*, descrierea lucrurilor greoaie, în mod constant plicticoase: descrierea pentru descriere înseamnă de cele mai multe ori contrariul gîndirii și deci opusul adevăratului spirit filosofic și științific. În fiecare nouă provincie cucerită de știință, poezia poate, incontestabil, să intre și să facă, la rîndul său, act de posesie, dar *in mod gradat*. Lucrul acesta par să-l uite unii poeți contemporani care vor imediat „să pună în versuri“ descoperirile științei ori sistemele complete ale unui sau altui filosof, ca și cum ar fi posibil să pui în versuri altceva decît gîndirea proprie în ceea ce are ea mai personal[2]. Nimic nu este mai opus rolului poetului decît cel al traducătorului sau al compilatorului. Adevărurile științifice, pentru a deveni poetice, au deci nevoie de o condiție esențială: trebuie ca ele să fi devenit suficient de familiare poetului însuși și cititorilor săi pentru ca să poată lua forma sentimentului și a intuiției. Poetul poate fi un gînditor, nu un magistru de școală. El tre-

[1] A se vedea M. Shairp, *On Poetic Interpretation of Nature*.

[2] Într-un spiritual studiu intitulat *Un poète philosophe: Sully Prudhomme*, Coquelin afirmă cu dreptate în legătură cu poemul *Justice*: „Mărturisesc, în ce mă privește, că mi se pare întrucîtva excesiv să tratezi poezia astfel, ca pe o știință exactă. Vom fi foarte înaintați cînd îi vom fi dat ei, care este ceva înaripat și efemer, înfățișarea pozitivă și neplăcută a științei. Dacă pentru a urmări gîndirea poetului vom fi nevoiți să desfășurăm aceeași cantitate de atenție ca atunci cînd urmărim teoria lui Kant, ce cîștigăm dacă nu-l citim chiar pe Kant?"

buie *să sugereze*, nu *să predea*. „Dacă poetul este obligat, scrie Shairp, să-și instruiască în prealabil cititorii în legătură cu faptele pe care vrea să le transpună în limbajul imaginației, el se vede silit tocmai prin aceasta să devină rece și lipsit de poezie. Astfel Lucrețius este greoi în acele părți ale poemului său în care *argumentează* și expune filosofic teoria atomistă, dar se înaripează imediat ce abandonînd învățătura, se lasă în voia *contemplării* marilor mișcări elementare și a vastei vieți care pătrunde ansamblul lucrurilor". Dacă Virgiliu a reușit să fie didactic fără primejdie pentru poezie, cauza a fost că în poezia lui era vorba despre ogoare, plante, țărani; sentimentul naturii venea să se amestece cu descrierea pură a unui meșteșug și a procedeelor sale.

În rezumat, pentru a inspira arta, știința trebuie să treacă din domeniul gîndirii abstracte în cel al imaginației și al sentimentului. Dacă va exista cîndva posibilitatea să scriem despre ideile universale ale științei, această posibilitate va apare numai dacă vom lua drept intermediar *emoțiile* pe care le trezesc ideile. Numai cu acest preț știința va fi devenit poetică și, cum spunea Schiller, „muzicală". Într-adevăr, poezia, și anume poezia bazată pe frumusețea sunetelor, are, așa cum opinează esteticienii germani, numeroase analogii cu muzica, această poezie a sunetelor. Or, am văzut că muzica, din ce în ce mai savantă și mai complexă, încearcă să abordeze în simfoniile sale întregul univers. Vocea omenească nu ne-ar mai fi îndeajuns astăzi dacă am asculta-o izolată, separată de acea frămîntare a lucrurilor pe care încearcă să ne-o reprezinte orchestra. În consecință, va sosi poate o zi pentru marea poezie cînd nu vor mai fi suficiente broderiile melodice asemănătoare unor „arii cu rostogoliri" din vechea muzică italiană. Se va cere atunci o armonie mai amplă și poetul, inspirîndu-se din știință, care, în fond, reprezintă căutarea armoniei universale, se va strădui să asculte și să traducă toate lucrurile în felul său, sub formă de acorduri. Nimic nu va rămîne, în această privință, simplu

și neconvingător, izolat, abstras artificial de restul lumii. Potrivit unuia dintre savanții noștri contemporani, dacă am avea un auz infinit mai acut, am putea percepe, într-o pădure în aparență tăcută, pașii nenumărați ai insectelor, legănarea firelor de iarbă, tremurul frunzelor, vibrația razelor de soare, murmurul continuu al sevei care urcă și coboară în copacii groși. Acest freamăt al vieții în toate lucrurile, această urcare a sevei universale pot fi sugerate intermitent urechii noastre încă primitive numai de filosofie și de știință datorită faptului că prin ele percepem bogățiile armonice răspîndite în lume și pe care poetul le condensează în cîntul său. Fără ele, n-am putea întrevedea adevăratul univers, intui sensul marii simfonii, cu toate disonanțele sale, niciodată rezolvate în care poetul găsește încă, amplificat la infinit, accentul unei voci omenești.

Există, se pare, trei perioade distincte în dezvoltarea poeziei. Am văzut că, la început, poezia făcea corp comun cu știința și cu filosofia naturii. Ce altceva sînt Rig-Veda, Bhagavad-Gitâ sau Biblia, dacă nu mari poeme metafizice în care viziunea colorată de la suprafața lucrurilor se aliază cu puncte de vedere profunde și melancolice asupra realității de dincolo de ele? Filosofi ca Parmenide, Empedocle erau poeți. Alții ca Heraclit, Platon, în felul lor, erau tot poeți. În același timp erau și savanți. La fel era și Lucrețiu. În perioada următoare, s-a produs un fel de diviziune a muncii în gîndirea umană. Au existat poeți care nu erau, să ne exprimăm astfel, decît ființe simțitoare; și au existat savanți cu inteligența în întregime abstractă. Într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat poate redeveni posibilă fuziunea dintre originalitatea poetică și gîndurile inspirate ale științei și filosofiei. Poetul a avut dintotdeauna simț de creator. Poetul a fost pînă în prezent, și va fi totdeauna, un creator de imagini, dar el poate deveni din ce în ce mai mult creator sau evocator de idei și, prin intermediul ideilor, de sentimente. Nu a formulat însuși Virgiliu critica oricărei forme de artă pur imaginativă și sen-

zitivă în ziua în care cineva întrebîndu-l dacă exista o plăcere capabilă să nu inspire niciodată nici dezgust, nici sațietate poetul i-a răspuns: „Totul devine plictisitor în afară de cunoaștere: *praeter intelligere?*“ Acest act al gîndirii, pe care Virgiliu sfîrșea prin a-l pune deasupra a orice, reprezintă în sine o bucurie în așa măsură încît Aristotel situa în el fericirea divină. Și această bucurie pe care ne-o dăruiește știința, ne-o poate furniza și marea artă. „A înțelege“ și a pătrunde sau cel puțin a măsura cu ochii adîncimea a ceea ce este de nepătruns și de nedescifrat, aceasta este plăcerea cea mai înaltă pe care am putea-o găsi în poezie și o astfel de plăcere este fie științifică, fie filosofică. Pe de o parte, am recunoscut, viziunile de ansamblu ale științei au o vastitate care poate da avînt imaginației; pe de alta, în seria marilor enigme ale omului și ale lumii pe care filosofia ne face să le parcurgem, există o atracție de nedefinit și eternă ca în lungile alei cu sfincși ale templelor egiptene, ce se pierd în deșert. Chiar și pentru cine se dezinteresează de aceste enigme nerezolvate ele își păstrează încă un soi de farmec neliniștitor, căci inteligența, care devine din zi în zi partea cea mai vie și mai pretențioasă a omului, solicită nu atît să fie satisfăcută în întregime cît să fie mereu stimulată. Ceea ce produce plăcerea de „a înțelege“ este plăcerea de a gîndi care se păstrează și cînd știința își are limitele sale, și cînd gîndirea concepe nemărginirea.

Cartea a treia

VIITORUL
ŞI LEGILE VERSULUI

Instrumente muzicale care au fost vreme îndelungată în mîinile marilor maeștri păstrează în ele pentru totdeauna ceva în plus: melodiile de care a fremătat vioara lui Kreutzer sau Viotti, par să fi modelat treptat lemnul dur. Moleculele lui inerte, străbătute de vibrații mereu armonioase, s-au dispus singure în nu știu ce fel de ordine care le face mai potrivite să vibreze iarăși conform legilor armoniei. Instrumentul pur mecanic a devenit odată cu trecerea vremii un fel de organism în care s-a întrupat însăși arta muzicianului. El s-a obișnuit să cînte.

Versul seamănă cu aceste instrumente aproape însuflețite, create treptat de geniu; orice gîndire străbătîndu-l capătă o voce muzicală și cîntă; s-ar zice că nu trebuie decît să-l atingi pentru a scoate din el o melodie. Această frumoasă rezonanță a versului, atît de puternică în sufletul anticilor și atît de puternică astăzi în sufletul nostru, va continua oare mult timp să ne încînte și să ispitească, să spunem astfel, geniul? Să fie oare destinat acest instrument miraculos, pe care, odată distrus, nu-l mai putem face la loc, să fie așadar destinat, ca toate celelalte, dezorganizării lente, cu trecerea anilor, transformării în pulbere? Dacă poezia este eternă, *versul* va fi și el? Metrul prozodic, transformat de la greci și de la latini încoace, sfărîmat în zilele noastre de școala romantică, are cumva

șanse mari de durată și viață? Încă de pe acum poeți necontestați precum Michelet, Flaubert, Renan s-au putut lipsi de el. Odinioară, versul domnea în literatură. Grecii făceau chiar legile în versuri. Ce loc neînsemnat deține el astăzi în diversitatea genurilor literare! Pentru ce ar rămî-ne sentimentul poetic, cum a fost în epocile de altădată, în mod necesar legat de o anumită formă ritmică și muzicală? Într-un cuvînt, poezia cea mai înaltă are oare nevoie de versificare?

Problema care se pune în felul acesta nu interesează mai puțin filosoful decît scriitorul. Ea nu poate fi rezolvată decît printr-o analiză cu adevărat științifică a versului.

Tuturor ne place ritmul și armonia versurilor, fără ca să știm prea mult ce ne place în ele. Ar trebui s-o știm. Ar trebui să știm dacă versul nu este singura formă de limbaj care răspunde complet anumitor stări de spirit prin care omul va trece mereu și dacă, în consecință, versul nu se va menține tot atît cît și omul însuși, în sfîrșit, dacă el nu este, așa cum a zis poetul acel

je ne sais quoi de frêle
Et d'éternel, qui chante et plane et bat de l'aile.

Versul modern este alcătuit din două elemente inseparabile: mai întîi *ritmul* sau măsura (care în versurile lungi devine principiul *cezurei*) și apoi rima. Întreaga știință a versului s-ar putea reduce la studierea acestor două elemente. Această știință a fost obiectul, de cîțiva ani, a unui anumit număr de lucrări. În afara cîtorva pagini foarte sugestive ale lui Herbert Spencer, trebuie amintită, în special, o lucrare a savantului editor al lui André Chénier, Louis Becq de Fouquières în care acesta a încercat să ofere o teorie completă asupra versificației franceze[1]. În ce ne privește, credem că

---

[1] Vezi Herbert Spencer, *Essais de morale et d'esthétique*; Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Ch. Renouvier, *Études esthétiques* (*Critique philos.* an 3). Vezi, de asemenea, lucrarea lui M.E. Gurney, *The Power of Sound* (London) și un mic tratat interesant al lui Johannes Weber despre *Illusions musicales*.

versul fiind în același timp, un sistem de sunete vocale, adică de mișcări fiziologice, și un sistem de gînduri sau de emoții, știința versului trebuie să se sprijine pe întreg ansamblul, pe fiziologie și pe psihologie. Așadar în acest punct cu dublă perspectivă, fiziologică și psihologică, trebuie să ne plasăm pentru a examina natura ritmului și a rimei, originea, importanța lor relativă, și șansele lor de durată. Vom întîlni, parcurgînd drumul acesta, doctrinele poetice ale romantismului, exprimate cu mult spirit și precizie de Théodore de Banville, acest apărător convins al rimei bogate (și chiar al cuvintelor de umplutură)[1]; vom vedea pînă la ce punct versul romantic — versul secolului al nouăsprezecelea, cu ingambamentele și sonoritățile sale — reprezintă cu adevărat o abatere de la marile legi ce guvernau vechiul alexandrin francez. Pretinsa revoluție realizată de romantism în forma versului este oare altceva decît o evoluție sistematică? Și unde trebuie ea să se oprească?

---

[1] Vezi Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*. Théodore de Banville s-a inspirat deseori dintr-un volum destul de rar astăzi, (*Prosodie de l'école moderne* de Wilhelm Tenint, 1844) ale cărui teorii le exagerează mult.

Capitolul I

RITMUL LIMBAJULUI ȘI ORIGINEA SA. FORMAREA VERSULUI MODERN

Adversarii versului îi adresează acestuia o serie de reproșuri, adesea destul de grave. În primul rînd, potrivit prozatorilor noștri „naturaliști"[1], versul nu s-ar mai potrivi pentru a reda extrema bogăție și mobilitate a gîndirii moderne. Un vers frumos sau un poem frumos păreau anticilor și clasicilor ceva perfect în genul său, și definitiv, singura formă capabilă să fixeze ideea pentru totdeauna. Dar nu înțelegem astăzi că ideea nu se poate fixa astfel, că ea progresează neîntrerupt și înaintează sfărîmînd tiparele cele mai bine cizelate în care poeții au încercat s-o fixeze? Însuși numele de ποίημα, *poiema*, care pare să indice un lucru creat odată pentru totdeauna, complet și în care nimic nu poate fi schimbat, răspunde bine idealului poeziei moderne? Odinioară se credea în frumusețea absolută cum se credea în binele absolut, în adevărul absolut. De aici, potrivit unuia dintre „naturaliștii" noștri, provine cultul clasic și religios al acestei forme absolut perfecte pe care o pretinde poezia. Versurile își aveau zeul lor și un vers frumos părea o încarnare a lui Apolo însuși. Și în zilele noastre ceea ce-i susține pe ultimii poeți în misiunea lor este iluzia perfectului, a absolutului pe care n-o poate da proza cea mai șlefuită. Ce este mai fermecător și mai puțin adevărat decît să crezi că ai realizat o potrivire de

[1] De exemplu, Émile Zola.

idei și cuvinte pe care nimic n-o poate distruge, decît să-ți imaginezi că ai descoperit echilibrul lor etern sau, mai exact, perpetua mișcare a ritmului răscolind silabele și antrenîndu-le în cadență fără a le izbi unele de altele? Proza, adică ceea ce este mai relativ și mai mobil în limbaj, pare mai potrivită pentru exprimarea ideilor noastre moderne, atît de schimbătoare ele înșile. Marile poeme din epocile vechi se aseamănă acelor piramide ridicate pentru eternitate în care popoarelor antice le plăcea să-și însemneze istoria în caractere miraculoase și simbolice. Astăzi, faptele și ideile se succed atît de repede pentru creierele noastre obosite, încît abia avem timp să le transcriem în grabă, cu cea mai mare simplitate posibilă, fără simboluri și figuri sculptate delicat. Apoi lăsăm să zboare în voia vîntului toate aceste foi înegrite. A scrie nu mai înseamnă a grava.

O a doua superioritate a prozei, potrivit partizanilor săi, este de a fi mai exactă decît versul în reproducerea realității, mai științifică, mai impersonală, mai „obiectivă“, într-un cuvînt, ca toate lucrurile de mijloc. Pe de altă parte, ea a dobîndit în prezent o asemenea suplețe încît nu dă înapoi în fața niciunuia dintre efectele rezervate pînă acum poeziei. Proza este o invadatoare care transformă în folosul său și-și însușește tot ceea ce a creat versul. Ea s-a îmbogățit cu o mulțime de expresii figurate, de cuvinte-imagini, produse prin contribuția versului. Temperamentele de poeți au înfăptuit revoluția romantică. Astăzi de ea profită cel mai mult prozatorii și printre ei se află numele cele mai ilustre. Proza a acaparat moștenirea poeziei epice și didactice. Îi mai trebuie puțin ca să pună stăpînire deplin și pe teatru. Ea a făcut romanul modern. În zilele noastre cîți scriitori ale căror nume sînt cunoscute de toți, cîți romancieri sau critici, după ce au început prin vers, nu l-au părăsit aproape mai tîrziu?[1]

---

[1] A. Daudet, A. Theuriet, A. Lefèvre etc. și, mai înainte Sainte-Beuve, Th. Gautier, E. Quinet a căror proză, se simte în multe locuri, „a atins trandafirul, adică poezia".

Sainte-Beuve constata acest fenomen și, oarecum, îl deplîngea, cu toate că el însuși fusese un exemplu. Sainte-Beuve medita cu amărăciune la toate acele idei aruncate de el și de alții în hazardul prozei, în placiditatea îndeletnicirilor zilnice și le compara cu „praful de aur îmbarcat pe coji de nucă, în voia valurilor". Mai mult decît inspirație, acum trebuie curaj pentru a scrie în versuri. „Să găsesc șase versuri frumoase! strigă spiritual Taine (încă un poet lipsit de ritm); dar aș prefera să conduc o armată... Au fost situații în care soldații singuri au cîștigat bătălia. Dar să găsesc șase versuri frumoase!" Încă de pe acum proza este limbajul care triumfă în fața majorității; nu va fi el oare singurul sau aproape singurul limbaj al zilei de mîine?

După opinia noastră, versul nu este atît de artificial pe cît pretind partizanii exclusiviști ai prozei. El își are originea în însăși natura omului, și, drept urmare, ea are șanse de durată nelimitată. Potrivit datelor fiziologiei, limbajul ritmat al versului, care urmărește să exprime înainte de orice emoții, are el însuși drept cauză primă emoția. Este o realitate că, sub influența sentimentelor puternice, gesturile noastre tind să ia o aparență ritmată. Legea „difuziunii nervoase" face mai întîi ca excitația născută în creier să se propage mai aproape sau mai departe străbătînd membrele, precum undele în apa mai înainte liniștită. În plus, „legea ritmului" care, potrivit lui John Tyndall și Herbert Spencer, determină toate mișcările, schimbă agitația în mișcare ondulatorie regulată. La o simplă nerăbdare sau neliniște piciorul tresare și începe să trepideze, în cazul unei suferințe fizice; uneori în cazul unei suferințe morale, corpul, în întregime, se agită și, dacă emoția nu este prea violentă, el tinde să se balanseze înainte și înapoi și să-și regularizeze agitația. În sfîrșit, o bucurie foarte intensă îl incită să sară și să danseze. Aceleași legi și aceleași fenomene se manifestă și în privința organelor vorbirii. Atingem aici un fapt esențial: cuvîn-

tul, ca urmare a excitației nervoase dobîndește o forță și un ritm apreciabile. Un orator înfierbîntîndu-se introduce ca urmare în discursul său măsura și cadența care lipseau la început. Cu cît gîndirea sa devine mai puternică și mai bogată, cu atît cuvîntarea sa devine mai ritmată și mai muzicală. La fel, dacă am putea surprinde și nota limbajul pasionat al unui îndrăgostit am descoperi în el un fel de legănare, de unduiri regulate, de stanțe lirice schițate sumar. Alfred de Musset a observat, privitor la limba versurilor, această însușire a ei, și anume că lumea „o înțelege și nu o vorbește". Cu toate acestea, în anumite momente ale vieții noastre toți am vorbit-o, dar de cele mai multe ori fără să ne dăm seama. Vocea noastră a avut acele inflexiuni melodice, limbajul nostru a împrumutat ceva din ritmul care ne încîntă la un poet. Tensiunea nervoasă a trecut însă. Ne-am întors la limba mediocră și obișnuită care corespunde unei stări medii a sensibilității. Versul ne face să ne înălțăm cu un ton în gama emoțiilor. Să fixeze, să perfecționeze o astfel de muzică a emoției, aceasta a fost inițial și este încă și astăzi arta poetului. Versul ideal ar putea fi definit drept forma pe care tinde să o ia orice gîndire pasionată.

Versul (cel puțin cît ține de principiul său de bază, ritmul) nu este deci o operă factice. Omul nu a devenit poet și nici măcar versificator dintr-o fantezie mai mult sau mai puțin trecătoare a spiritului său, ci potrivit unei legi științifice. Se cuvenea să se admită încă de la început aceste principii ale oricărei științe a versului, principii a căror schițare a oferit-o Herbert Spencer în *Eseurile* sale și pe care Becq de la Fouquière a greșit cînd le-a neglijat în *Traité de versification*. Nu numai că plenitudinea armoniei este semnul natural al profunzimii sentimentului, dar, în plus, în virtutea unei alte legi psihologice, legea contaminării simpatetice, ea tinde să transmită sentimentul în sufletul auditoriului. Astfel, a vorbi în versuri înseamnă deja a declama prin simpla

cadență a exprimării proprii. Sufăr prea mult, sau sînt prea fericit pentru a exprima ceea ce simt în limba uzuală. Ritmul versului se aseamănă bătăii inimii, devenită sensibilă la ureche și reglîndu-ne vocea, în așa măsură încît celelalte inimi sfîrșesc prin a bate la unison.

La fel cum versul exprimă în chip natural emoția și o propagă, el reprezintă, totodată, și un mijloc de a concentra asupra ei, fără nici o pierdere de forță vitală, inteligența auditorului. Într-adevăr, un limbaj în care totul este ritmat și regulat economisește atenția, efortul intelectual. Nu vom ajunge să susținem, împreună cu Herbert Spencer, că proza, în neregularitatea sa completă pretinde totdeauna din partea cititorului un consum mai mare de „energie mintală", că ea tinde să-l distragă mai mult de la dezvoltarea ideilor sau a emoțiilor și că ritmul, dimpotrivă, ne îngăduie să ne economisim forțele, dîndu-ne posibilitatea" să prevedem doza de atenție necesară pentru înțelegerea fiecărei silabe"[1]. Versurile frumoase sînt deseori mai greu de înțeles decît proza. Dificultatea lor se datorează fie condensării expresiei, fie caracterului mai elevat al gîndirii. Trebuie totuși să recunoaștem că, prin el însuși, limbajul ritmat pătrunde mai repede și lasă mai multe urme în creier. Din acest punct de vedere, el este un instrument mai perfect din care au fost înlăturate asprimile care consumau forța vitală. Versul, cu succesiunea regulată a sunetelor sale, cu absența oricărei ciocniri între cuvinte, cu alunecarea ușoară și continuă a silabelor este un ajutor pentru inteligență ca și pentru memorie. Cuvîntului nu i se mai cere decît să dezvăluie gîndirea, fără a o umbri, fără a tulbura privirea care îl fixează. El trece peste ea aidoma unui val limpede a cărui mișcare nu ne împiedică să zărim albia rîului pe care o acoperă fără a o ascunde.

---

[1] Vezi în legătură cu acest subiect Herbert Spencer *Philosophie du style, Essais.* Gurney critică întemeiat unele exagerări ale teoriei lui Spencer. (*The Power of Sound*, p. 441).

Concomitent cu faptul că astfel cruță efortul inteligenței, versul produce o plăcere specială pentru sensibilitate. Se cunoaște importanța capitală a ritmului în muzică. Gurney a demonstrat recent că ritmul formează osatura și într-un fel scheletul oricărei construcții melodice. Schimbăm degeaba notele unei teme; dacă păstrăm ritmul intact, impresia muzicală rămîne aproape aceeași. Muzicienii o știu bine și în cutare variațiune a lui Beethoven nu există nici o notă comună cu tema, dar identitatea ritmului este suficientă pentru a menține din plin asemănarea dintre cele două melodii. Limbajul ritmat al versului constituie așadar cu adevărat o muzică, în pofida faptului că, în cazul lui, înălțimea sunetelor nu se modifică atît de mult ca în muzica obișnuită și nu poate fi notată cu precizie.

Plăcerea sensibilă pe care ne-o dă ritmul se însoțește totdeauna cu o plăcere mai matematică și mai intelectuală, cea a *numărului*. A ritma, înseamnă a face instinctiv matematică. Leibniz afirma că urechea calculează inconștient numărul vibrațiilor muzicale: *musica exercitium arithmeticae*. Simțim, cel puțin, numărul timpilor care alcătuiesc ritmul; ritmurile care se descompun în numere pare, au ceva echilibrat, mai stabil, mai deplin armonios pentru ureche decît cele care se desfășoară printr-un număr impar. În consecință, versul măreț și tipic al marilor popoare poetice trebuie ritmat conform unor numere pare. Astfel au fost versul sanscrit și hexametrul grec sau latin. Așa este și astăzi alexandrinul francez.

După ce am formulat aceste legi generale ale ritmului și numărului, aplicabile la aproape toate sistemele metrice ale poeziei omenirii[1], trebuie să deducem legile specifice care guvernează versul francez. Se știe că în limbile antice, între silabele scurte și silabele lungi exista o diferență de durată destul de regulată pentru ca silaba lungă să fie

[1] Trebuie exceptat versul chinez. Dar poezia chinezilor nu se poate impune mai mult decît muzica lor.

considerată mereu echivalentă cu două silabe scurte. Pe această diferenţă de durată, perfect calculabilă, s-a întemeiat versul antic. Acest sistem, în pofida marilor capodopere pe care le-a produs, avea defecte foarte grave care l-au compromis treptat. Defectele, nu totdeauna înţelese de către iubitorii antichităţii, rezultau din însăşi natura limbilor vechi. Ele erau mult mai ritmate decît limbile noastre, mult mai melodice. Or, potrivit legilor fiziologice, este prea puţin firesc, în vorbirea curentă, să-ţi ritmezi silabele şi să cînţi atunci cînd nu eşti emoţionat. Nu ni-l putem reprezenta nicicum pe Domnul Jourdain vorbind după canoanele ritmului şi ale măsurii: „Nicole, adu-mi scufia de noapte". Exista, în numărul şi în cadenţa constantă a limbilor antice, ceva din acea exagerare meridională exprimată, deopotrivă, şi prin gesturi şi care şi acum îl face pe italian să-şi ridice braţele spre cer cînd spune: „Astăzi plouă", sau să le ducă în dreptul inimii zicînd: „Mulţumesc doamnă". Ritmul, deopotrivă cu gestul, este, am văzut, o consecinţă a emoţiei. El nu trebuie să-i supravieţuiască, altminteri ia un caracter afectat. Într-o limbă, adevăratele silabe scurte trebuie să fie cele care nu au o mare importanţă din punctul de vedere al gîndirii. Silabele lungi trebuie să fie acelea asupra cărora vrem să insistăm atunci cînd citim sau vorbim. Este însă întrucîtva artificial şi convenţional să fixăm dinainte şi pentru totdeauna fiecărei silabe o lungime precisă şi matematică, independent de sens. Acest caracter convenţional al cantităţii prozodice a condus la pierderea ei timpurie în popor[1].

[1] O cauză anume i-a grăbit dispariţia: *accentul tonic* al limbilor antice cădea cînd pe silabele lungi, cînd pe silabele scurte. Şi de aici a rezultat ceva anormal, în pofida inimitabilelor efecte de ritm care erau consecinţa folosirii lui în versurile antice. Într-adevăr, accentul tonic este caracterizat printr-o mai mare *intensitate* şi chiar printr-o mai mare *acuitate* a sunetului. Or un sunet mai intens, mai ascuţit, mai accentuat cere mai mult efort. Acest efort nu poate dispărea brusc şi este urmat de o uşoară prelungire a oricărei silabe ce poartă accent tonic. În compensaţie, silabele care nu au accent tonic, tind să se scurteze. Accentul tonic era

Totuși metrica antică se supunea acelorași legi generale ca metrica din zilele noastre. Mai mult decît atît, hexametrul era determinat de același număr de silabe ca alexandrinul francez (suma silabelor sale echivala cu 12 silabe lungi). Aceste versuri puternice și stufoase seamănă cu florile ale căror specii au dispărut în prezent și care totuși, odinioară, s-au hrănit cu aceleași raze de soare și din același sol ca acelea de astăzi. Le regăsim cînd scormonim pămîntul. Masa tijelor lor înnegrite ne redă ceva din căldura pe care au păstrat-o de secole, dar nimic din acea grație, din acea prospețime luminoasă care strălucea cîndva pe frunzele și corolele lor.

Dacă versul antic, întemeiat pe pura cantitate, a dispărut, cauza este, repetăm, faptul că exista în însăși structura sa, un defect esențial. Nimic asemănător în versul modern. Acesta din urmă este de o arhitectură la prima vedere ceva mai primitivă, dar solidă și rezistentă. Alexandrinul tipic al versului francez se bazează pe această lege potrivit căreia dacă pronunțăm douăsprezece silabe, unele scurte și celelalte lungi, se stabilește un fel de medie între cantitatea lor, devenită nesigură astăzi. Ele se compensează reciproc, se tempereazā. După ce vor fi defilat pe lîngă ureche cu pașii lor sonori, unele alergînd, celelalte cu un mers mai grav ele lasă impresia a douăsprezece individualități distincte, pe care se poate conta în egală măsură pentru a alcătui batalionul sacru al versului. Această asimilare a silabelor, unele cu altele, seamănă, întrucîtva, cu ceea ce în muzică se numește *temperare*, cu deosebirea că durata și nu înălțimea sunetelor este temperată. Versul francez oferă astfel, în teorie, mai multe analogii

---

deci, în limbile greacă și latină, în luptă permanentă cu cantitatea. Versul antic marchează un echilibru esențial instabil între aceste două forțe care trăgeau fiecare spre ea limbajul. Încă înainte de sfîrșitul Imperiului roman versul latin sau grecesc nu mai era înțeles. Astăzi nimeni nu mai este capabil să-și reprezinte efectul pe care-l producea exact asupra urechii. Hexametrii germani sau rusești nu sînt decît o imitație destul de stîngace.

cu pianul, acest instrument de o precizie imperfectă, și care ar fi șocat probabil urechea antică, dar a cărui sonoritate lăsă mult în urmă flautul dublu și lira cu șapte sau optsprezece coarde.

Pentru ce numărul doisprezece, care domină alexandrinul, pare să ne satisfacă cel mai complet urechea? Credem că superioritatea sa, admisă fără discuție de poeți se poate demonstra potrivit următoarelor două legi:

1. Orice succesiune de silabe, mai ales cînd depășește numărul opt, nu poate fi numărată cu ușurință de ureche dacă nu este divizată cel puțin în două părți, astfel încît să formeze o frază muzicală de cel puțin două măsuri. Această divizare se va face cum se face totdeauna în muzică, cu ajutorul unui timp tare pe care-l va marca vocea. Pentru ca vocea să poată marca acest timp tare, este necesar ca el să cadă pe o silabă deja sonoră și purtînd accent tonic. Timpul tare, multiplicînd astfel accentul tonic, va constitui *cezura*.

2. Această cezură trebuie să taie versul fie în două părți *egale*, ceea ce este ideal, fie în două părți inegale al căror număr de silabe să ofere raporturi simple și să fie divizibile prin aceeași cifră.

Aceste principii odată stabilite, numai unele versuri ofereau urechii omului condiții satisfăcătoare de armonie pentru ca întrebuințarea lor să se generalizeze: cel de opt picioare care, din nefericire, este evident prea scurt, cel de zece picioare (vechiul vers francez și versul eroic al italienilor, armonios, dar fără destulă forță[1]).

Rămîn, în sfîrșit, alexandrinul și versul de paisprezece sau șaisprezece silabe. Între aceste diverse

[1] Pentru ce oare versul de zece picioare, care a încetat de atîta vreme să ne mai satisfacă, a rămas la alte popoare versul eroic? Fără îndoială pentru că, în celelalte limbi, accentele tonice sînt mai sonore și mai neregulate decît în limba franceză. Aceste accente tonice introduc o destul de mare varietate în versul de zece silabe care a putut astfel să se păstreze în pofida simplității ritmului și scurtimii sale. Această scurtime se accentuează și mai mult datorită obiceiului celorlalte popoare de *a-și cînta* versurile. De regulă, cîntecul prelungește silabele mai mult decît cuvîntul simplu. În sfîrșit, pentru a elibera ritmul de monotonia sa,

forme ale versului[1] ezitarea este imposibilă. Numărul 12, singurul divizibil concomitent prin 2, 3, 4 și 6 nu are nimic masiv și compact. Raporturile dintre diversele părți în care îl putem diviza sînt deosebit de ușor de observat. El oferă posibilitatea de a analiza versul în fiecare dintre diviziunile sale. În fine, ca să preluăm din punctul de vedere fiziologic ceea ce este valabil, potrivit unei observații importante a lui Becq de Fouquières, alexandrinul corespunde aproximativ timpului mediu al respirației. Or, în versurile mai lungi nu există o frumusețe într-atît de măreață încît să justifice efortul pe care-l pretinde orice frază muzicală depășind acest timp normal.

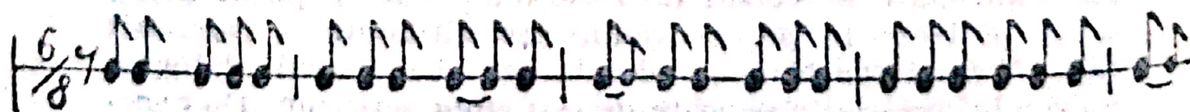
Încă de pe acum putem să înțelegem structura versului francez. Cu cele douăsprezece note ale sale, presupuse egale în durată și care se subdivid în grupe de șase, el formează o frază de două măsuri în doi timpi, de obicei în $\frac{6}{8}$, uneori în $\frac{2}{4}$, deseori micști. În această frază, nota a șasea (hemistihul) cade sub timpul tare al primei măsuri și a douăsprezecea, sub timpul tare al celei de a doua. Notînd astfel două versuri, unul în continuarea celuilalt, se obține o frază muzicală perfect corectă și *simetrică*[2]. Îi lipsește, deocamdată, varietatea ritmului. O vom introduce treptat.

---

celelalte popoare combină la întîmplare două secționări posibile ale versului de zece silabe (4 – 6, 6 – 4) și, de multe ori ca în limba engleză, o a treia secționare (5 – 5). În felul acesta, versul lor de zece picioare este mai variat decît al nostru. Îi este superior, dar ne pare de o sonoritate mai puțin amplă și, în ansamblu, mai puțin fin nuanțat decît alexandrinul unor poeți ca Victor Hugo sau Alfred de Musset.

[1] Vezi mai departe, capitolul III.

[2] Iată, spre exemplificare, două versuri din Racine, avînd ritmul cel mai simplu și cel mai tipic:



Ce n'est plus une ar – deur dans mes veines ca – chée
C'est Vé – nus tout en – tière à sa proie at – ta – chée

Să observăm mai întîi că silaba finală a hemistihului și cea de la sfîrșitul versului, căzînd sub un timp tare, tind să cîștige nu numai în intensitate, ci și în durată. Ele se prelungesc și uzurpă întrucîtva celelalte silabe, dintre care cele mai scurte devin șaisprezecimi. De exemplu, în acest vers de Racine: *Si je la haissais, je ne la fuirais pas*, vocea, după ce a insistat pe cuvîntul *haissais*, tinde să treacă grăbită peste restul versului și în special peste silabele puțin importante: *je ne la*... În felul acesta, cezura lungește silaba a șasea și le scurtează, în compensație, pe celelalte. S-a spus că ea ar marca o pauză, o suspendare a vocii. Nu este foarte exact, căci dacă vocea insistă în acest loc, ea poate foarte bine să nu se oprească și chiar, în majoritatea cazurilor, nici nu trebuie să se oprească. La această primă formă de ritm se adaugă imediat multe altele. Într-adevăr, în afară de timpul tare marcat de hemistih, accentele tonice întîlnite în celelalte silabe ale versului le conferă acestora mai multă intensitate și durată. În acest vers de Molière: La *pâle est aux jasmins en blancheur comparable* pronunțarea nu scoate în evidență decît cuvintele *pâle, jasmins, blancheur, comparable* și, în plus, în aceste cuvinte ea insistă mai mult asupra accentelor tonice *â, in, eu, abl*. Ea marchează acordurile vocale reprezentate de fiecare dintre aceste vocale și diftongi. Celelalte silabe intră în umbră. Ele ar putea fi exprimate prin șaisprezecimi sau cel puțin, prin optimi rapide și asurzite. Astfel fraza muzicală a alexandrinului, atît de monotonă la prima vedere, devine variată și se nuanțează în toate chipurile. Nici un vers bine făcut nu trebuie să semene întru totul cu cel care urmează sau cu cel dinainte. Fiecare are individualitatea sa, fiecare își păstrează ritmul propriu, uneori destul de complicat. Se întîlnesc printre silabe deosebiri delicate de durată și

intensitate care, cîteodată scapă notației muzicale la fel ca deosebirile de înălțime și timbru[1].

Astfel revine, treptat, în versul modern *cantitatea*, la început înlăturată din el. Dar cantitatea, așa cum o concepem astăzi, este variabilă și subordonată cuvîntului și sensului frazei. Nu mai există în vers un cuvînt lipsit de însemnătate căruia dicția să-i atribuie o durată și o intensitate fixă. Numai cuvintele aflate în cezură și la sfîrșitul versului sînt subliniate și, prin definiție, ele trebuie să aibă totdeauna importanță. Ritmul alexandrinului, bine înțeles și bine tratat, nu este deci în nici un caz monoton. El are unele dintre calitățile versului antic fără a avea defectele lui. În general, alexandrinii foarte armonioși își sînt suficienți lor înșiși. Izolați, ei își păstrează încă armonia cum ar face-o versurile antice. Alexandrinii poartă un sigiliu, cu mult înainte de rimă, ceva anume i-a consacrat drept versuri. Ceea ce le dă acest caracter muzical este: 1. timpul tare din *cezură* care taie cele douăsprezece silabe ale versului în două părți egale; 2. timpul tare de la sfîrșitul versului pe care l-am putea numi cezura finală; 3. *accentele tonice* care subîmpart încă o dată, într-un mod mai mult sau mai puțin neregulat cele două părți ale frazei obținute astfel.

---

[1] Nimic nu ne pare mai ciudat decît notația muzicală adoptată de Becq de Fouquières, care reprezintă alexandrinul clasic prin douăzeci și patru de optimi. El se vede astfel silit să introducă în acest vers timpi de pauză considerabili pe care nimic nu-i justifică și pe care apoi îi înlătură fără vreun motiv în plus în notația „versului romantic". Toate notațiile posibile ale versului alexandrin trebuie, pentru a fi întemeiate, să poată reveni la nevoie în două măsuri la doi timpi, variați prin fermată, șaisprezecimi, pauze, virgule, contratimpi, prin nuanțe de multe ori inexprimabile în semne. Aceste notații mai mult sau mai puțin complexe, pe care ne mulțumim să le indicăm aici, evidențiază varietățile ritmului. Totuși, ele pot reveni cu toatele la notația în două măsuri cu doi timpi, cu amestecuri frecvente de ritmuri binare și ternare.

înnoiesc ritmul, sfărîmă rigiditatea primitivă a alexandrinului[1].

Versul modern este gata organizat de îndată ce posedă cele douăsprezece silabe despărțite prin doi timpi tari. Rămîne să le grupăm împreună cu altele. Am studiat într-un mod izolat acest organism delicat. Ne rămîne, ca să spunem așa, să-l studiem în societatea altor organisme asemănătoare. Astfel va apare un nou element, rima.

Rima este, la prima vedere, ceea ce pare mai artificial în versul modern. Pe cît pare de natural ritmul ca expresie a emoției, tot pe atît pare de ciudat, în primul moment, să-ți rimezi bucuria ori suferințele. În consecință, pentru ca să înțelegem rima va trebui să vedem în ea cu totul altceva decît simpla repetare a aceluiași sunet. Ea este un mijloc de a marca măsura, este măsura *devenită sen-*

---

[1] Desigur, versul alb nu poate fi de sine stătător. Totuși, cum am arătat în altă parte (Prefață la *Vers d'un philosophe*) el rămîne în continuare vers și nu este lipsit de armonie. Strecurați-l în mijlocul unei pagini de proză, îl veți descoperi imediat, așa cum este cazul cu cele două versuri găsite de Musset într-un articol de Sainte-Beuve. Dimpotrivă, cuvintele alăturate fără cezură și fără ritm interior ca unele versuri ce ne sînt oferite în zilele noastre și pe care le vom analiza mai departe, aparțin prozei, în pofida revenirii periodice a unei rime satisfăcătoare și chiar bogate. Iată o suită de versuri albe, scoase din poeziile lui Alfred de Musset:

Je voudrais m'en tenir à l'antique sagesse,
Qui, du sobre Épicure, a fait un demi-dieu.
Je ne puis: malgré moi l'infini me tourmente;
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir.
Une immense espérance a traversé la terre;
Malgré nous, vers le ciel, il faut lever les yeux.

Armonia acestor versuri se păstrează încă deși, bineînțeles, foarte slăbită. Acum să ne imaginăm versuri rimate, fără cezură regulată, și de-o manieră mai mult sau mai puțin asemănătoare cu aceea pe care unii poeți încearcă astăzi să le introducă:

Tant que mon coeur faible, encore plein de jeunesse,
N'aura pas à ses illusions dit adieu,
Je ne pourrai m'en tenir à cette sagesse
Qui, du sobre Épicure, fit un demi-dieu.

Orice muzică și orice ritm au dispărut. Rima, în loc să farmece urechea, mai curînd o șochează, cum se întîmplă în proză.

sibilă și vibrantă pentru ureche. Dacă o considerăm din acest nou punct de vedere, vom vedea că ea se deduce foarte bine din legile fiziologice și psihologice care reglează formarea versului. *Rima* provine din ritm și Joachim du Bellay scria *la rythme*, ritma încă din secolul al XVI-lea. Cînd urmau mai multe versuri unul după altul, trebuia să se găsească un mijloc de a le distinge cu precizie pe unele de altele și, în acest scop, să se marcheze insistent timpul tare al ultimei silabe. Acest mijloc era rima. La început, ea nu a fost decît o asonanță, apoi a evoluat perfecționîndu-se împreună cu însuși sentimentul măsurii. Ea este aceea care, astăzi, conferă unitate versului și face posibilă integrarea lui, fără a-l distruge, în organismul mai complicat al perioadelor poetice și ale strofelor. Ea este modelatorul și principiul de organizare[1] al acestuia. Am putea-o compara cu un balansier care se înalță și se coboară la intervale egale de timp și care, de fiecare dată, bate versul așa cum ar bate o medalie, imprimîndu-i forma definitivă. În lipsa rimei, durata nesigură a silabelor, specifică limbilor moderne și care, repetăm, nu reprezintă în sine un defect, această durată așadar, ar face imprecisă și fluctuantă însăși durata versului. Dacă în versurile albe există o armonie incontestabilă, această armonie este deocamdată prea vagă. Ele produc asupra urechii o impresie foarte asemănătoare cu aceea pe care ne-o sugerează o serie de fraze muzicale, „încadrate" și bine ritmate în sine, dar cîntate toate în *tempo rubato* de un muzician fără experiență. Urechea încearcă să găsească articulațiile frazelor fără a reuși să le descopere și, permanent decepționată, urmărește cu înfrigurare o linie melodică pe care n-o poate sesiza. Prin intermediul rimei, se introduce ordinea și, ca să spunem așa, lumina în această armonie încă obscură. În perioada poetică în curs de desfășurare se întrevede atunci o corespondență și o dependență reciprocă a părților. Un fel de forță de atracție apropie versu-

[1] Este ceea ce a demonstrat foarte bine Fouquières, p. 19 și urm.

rile unele de altele și le face să graviteze, de-acum înainte, laolaltă, pe aceeași orbită cu o regularitate de mișcări și într-o armonie care nu pot decît să evoce o străveche analogie, aceea pe care filosofii antici o numeau muzica sferelor.

Plăcerii de a ne sugera ritmul, rima îi adaugă o alta, derivată, pe care Fouquières a greșit cînd a vrut s-o nege[1], aceea de a ne transmite de două ori aceeași consonanță, adică același timbru, același acord armonic. Se știe că fiecare vocală a limbajului are un timbru specific și că timbrul nu este altceva decît un acord între nota fundamentală și sunetele elementare, numite *armonice*[2]. Orice limbaj este deci o suită de acorduri. Dar în timp ce în proză ele se succed fără regularitate, în vers, acordurile revin în număr egal și la intervale egale. Versul, chiar considerat independent de rimă este, încă de pe acum, în chip evident, și fără vreo metaforă o organizare elementară a muzicii închise în limbaj. Ascultîndu-l, urechea va încerca mulțumirea pe care o încearcă în prezența oricărei muzici. După fiecare acord, ea îl va aștepta pe următorul, fără teama de surpriză, fără ca vibrațiile armonioase care se sting în el să fie contrariate de cele care apar imediat. Șirul ritmat al vocalelor, dintre care fiecare reprezintă un acord mut, formează o simfonie estompată, ceva asemănător vocii unei orchestre auzită pe o plajă de la o mare depărtare, fără să poți identifica nici una dintre notele aduse de vînt. Rima completează armonia

---

[1] Vezi *Traité de versification française* (Charpentier).

[2] Fără să intrăm în experiențele lui Helmholtz, se poate demonstra foarte simplu că variațiile vocalelor se datorează variațiilor timbrului. Trecem sunetul specific al fiecărei vocale printr-o *ghimbardă**, fără să pronunțăm cu glas tare ceva, mărginindu-ne să ne mișcăm buzele în fața limbii subțiri tremurătoare a guimbardei ca pentru a rosti un *a*, un *e* etc. Diversele poziții ale buzelor sînt suficiente pentru a modifica timbrul notei produse aducînd, odată cu aceste diferențe de intensitate, seriile de sunete armonice din care ea se compune.

* Instrument muzical-jucărie, format dintr-o limbă subțire de oțel, prinsă între două brațe metalice rotunjite care se unesc. (N. trad.)

prin acorduri de cadenţă care au rolul unor pauze. Ea este un fel de ecou înapoindu-ne nu un simplu zgomot, ci un sunet muzical identic, şi înapoindu-l ritmat. Acest ecou regulat prin definiţie nu este, în sine, lipsit de farmec. În plus, deoarece fiecare vocală are timbrul ei, vocalele din rimă vor avea ceva din timbrul variat al instrumentelor. Unele, precum *â* seamănă, întrucîtva, cu timbrul contrabasului. Altele, ca de exemplu *i*, au ascuţimea clarinetului sau a flautului. Fiecare vers se poate recunoaşte atunci după timbrul ultimei sale silabe. Unele, ca să ne exprimăm aşa, sînt acompaniate cu un instrument, altele cu un altul şi regăsind aceste timbruri diferite în strofă trăim o plăcere asemănătoare cu aceea a muzicianului care distinge în orchestră diversele instrumente ce-şi trimit, rînd pe rînd, o frază melodică. Plăcerea pe care ne-o dau ecoul şi recunoaşterea timbrurilor îşi are partea ei în mulţimea produsă de rimă. Totuşi, singură, ea ar semnifica prea puţin. Dovada este faptul că nu o căutăm niciodată în proză, ba chiar o evităm, aşa cum o evitau şi anticii. Rolul esenţial al rimei este deci de a fixa ritmul prin impulsul ei regulat. Ea este metronomul versului. Aceasta este justificarea ei ştiinţifică şi prin aceasta ea se uneşte, indirect, cu principiul fundamental al oricărui limbaj ritmat: emoţia.

Capitolul II

TEORIILE ROMANTICE ALE VERSULUI. ROLUL CEZURII

În acest tip de morfologie a versului, pe care tocmai am schițat-o în linii mari, am ignorat toate cazurile de dezvoltare neechilibrată și de aparentă monstruozitate care se puteau ivi. Trebuie acum să le examinăm, să arătăm modul în care ele reintră în ordinea firească, cum pot fi explicate și pînă la ce punct se cuvine să le aprobăm. Aceste abateri monstruoase, destul de prețuite astăzi, sînt de trei feluri: 1. eliminarea metodică a silabelor tari din hemistih; 2. ingambamentul folosit în chip sistematic; 3. prin compensație, rima pretențioasă și la fel de bogată.

Romantismul a încercat să reînnoiască alexandrinul clasic și teoriile sale sînt astăzi acceptate de aproape toți poeții contemporani (îl exceptăm pe Sully Prudhomme). Într-adevăr, romantismul și-a pierdut în zilele noastre influența asupra prozatorilor în aceeași măsură în care și-a menținut asupra poeților o dominație exclusivă. Mica școală numită *parnasiană* nu este decît o ramură umilă a marelui trunchi romantic. Ea provine de la Théophile Gautier, admiratorul și, ca să ne exprimăm astfel, adoratorul lui Victor Hugo, *poeta soverano*, cum spunea Dante despre Homer. Potrivit lui Théodore de Banville care a sistematizat mai precis decît am putea crede principiile estetice ale romantismului, *Legenda secolelor* trebuie să fie „Biblia și Evanghelia oricărui poet francez".

Legenda secolelor nu este numai o capodoperă de poezie, ea ar cuprinde un nou tip de vers, necunoscut în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, un vers construit după cu totul alte principii, adevăratul și singurul vers specific francez. E. Legouvé[1], care are de partea sa o experiență de cititor versat crede, de asemenea, în existența a două tipuri de versuri distincte pe care el încearcă, este drept, să le unească în aceeași admirație. Sînt „doi zei puternici" spune el împrumutînd un vers din *Athalie* și trebuie să-l slujim pe fiecare la rîndul său. Din nefericire, totdeauna a fost greu să păstrezi armonia între zei ca dealtfel și între regi. Fouquières crede, prin analiză științifică, că poate afirma, și el, că există un *vers romantic*, alcătuit fără cezură la hemistih, mai rapid și avînd mai puține silabe decît alexandrinul clasic. Astfel, dacă ar trebui să dăm crezare în această privință tuturor poeților noștri contemporani și celor mai mulți dintre cei care, în zilele noastre s-au ocupat de metrică, Victor Hugo nu s-a mulțumit să *transforme* la infinit vechiul alexandrin, el a *creat* pur și simplu unul nou, a creat o metrică nouă:

Notre oreille, en changeant, a changé la musique.

Vom cerceta care sînt, după Victor Hugo însuși și după discipolii săi, principiile acestei metrici originale și pînă la ce punct pot fi ele susținute. Nu cumva romanticii se înșală singuri cînd încearcă să formuleze legile artei lor și, oare, există un singur vers în Victor Hugo care să se sustragă legilor versului, stabilite mai înainte?

Lui Victor Hugo îi place să repete că a suprimat cezura și a răsturnat „balanța hemistihului". Totodată, el a introdus ingambamentul și l-a făcut să se „împotmolească" chiar în mijlocul versului „ca mistrețul în iarbă și salvie". Cît despre rimele sale, ele sînt de o sonoritate neobișnuită, care compensează libertatea ritmului. Anticul Pind se înfioară auzindu-l „zbierînd" ca „fiarele sălbatice". Rima, scria el odinioară în prefața

[1] E. Legouvé. *L'art poëtique d'autrefois et l'art poëtique d'aujourd'hui* (în *Temps*).

la Cromwell, este însuși generatorul metrului francez și adăuga că poetul trebuie să fie totdeauna credincios rimei, această „sclavă regină". Datorită ei, și prin înlăturarea cezurii clasice, versul s-a eliberat. Altădată, mai spune el în *Contemplații*, versul era o sfîrlează zburătoare la capătul căreia se zăreau înfipte „douăsprezece pene în cerc" și care sărea fără încetare din racheta prozodici. Astăzi, sfîrleaza se schimbă într-o pasăre ce dă din aripi, scapă din „cușca cezurii" și se face nevăzută în adîncul cerului ca o „ciocîrlie divină".

Aceste idei asupra metricii scumpe lui Victor Hugo au fost reproduse succesiv de toți discipolii săi. În zilele sale de entuziasm romantic, Sainte-Beuve striga: „rimă, armonie fără seamăn a versului!". Pentru Théophile Gautier, poezia „este o artă care se învață". Esența acestei arte este rima bogată și el avea obiceiul să spună tinerilor poeți care veneau să-l consulte: „Începeți prin a vă face un dicționar de rime". Potrivit lui Théodore de Banville, care-l aprobă aproape în întregime pe Legouvé, „secretul" artei versurilor ar fi următorul: „Nu auzim într-un vers decît cuvîntul care se află în rimă". Această formulă rezumă foarte bine teoria romantică. Théodore de Banville deduce din ea, în mod firesc, înlăturarea tuturor „legilor mecanice și încremenite" ale ritmului; versul nu are altă lege decît „frîul de aur al rimei". Așadar, chiar Victor Hugo a făcut o revoluție incompletă cînd a mai păstrat un rest de cezură firavă după silaba a șasea a versului alexandrin. În realitate, cezura poate fi plasată *după oricare silabă a versului*, ceea ce echivalează cu a spune că nu mai este nevoie de ea: „Îndrăznim să proclamăm libertatea totală, strigă Théodore de Banville, și să afirmăm că în aceste probleme numai urechea decide". E drept, el adaugă această obiecție: „Dar dacă n-am ureche?" La această obiecție el nu răspunde nimic.

Rima, înlocuind măsura și producînd ea singură ritmul, versul va fi totdeauna cu atît mai bun cu cît va fi mai „opulent". Mai întîi, consonanța

ultimelor silabe ale versului trebuie să fie perfectă: *loups, aloux, devise, divise* etc. Poetul ar accepta mai curînd să-și piardă pe drum o mînă sau un picior decît să meargă fără consoana de sprijin". Există însă un lucru mai bun decît potrivirea unei silabe: este potrivirea perfectă a două sau mai multe silabe și mai ales a două cuvinte întregi. Cum să numim această identitate de sunet însoțind deosebirea de sens? Este *calamburul*. Romantismul trebuia să ajungă, prin logica lucrurilor, să-și propună ca ideal „versul calambur" și aceasta este, într-adevăr, ideea lui Théodore de Banville. Ce înseamnă în fond rima dacă o considerăm în mod științific, separată de ritm pe care îl marchează și căruia îi transmite întregul său farmec? Un calambur incomplet, eșuat. Așadar, cu cît calamburul va fi mai aproape de perfecțiune, cu atît va fi mai bună rima și, de asemenea, versul, deoarece rima face versul.

Valoarea acestui raționament nu poate fi contestată. Se cunoaște, de altfel, marea cantitate de versuri-calambururi aflate încă în poezia lui Victor Hugo: *souffre* rimează cu *soufre, Racine*, cu *racine, Corneille*, cu *corneille, j'ai faim* cu *génovéfain* etc. Să adăugăm că impresia produsă de apropierea unor cuvinte disparate, apropiere constantă la romantici, și care constituie, din punctul lor de vedere, „pitorescul rimei", are totdeauna o mare analogie cu surpriza produsă de calambur. La fel se întîmplă și cînd aceste cuvinte nu au nici un înveliș sonor identic întru totul. Voi cita rimele: *Marengo-lombago, gouine-baragouine, affranchimes-cacochymes, prodige-callipige, tonnez, tu n'est qu'un nez, boyaux-royaux, urêtre-prêtre* etc. Toate aceste efecte reprezintă, ca să spunem astfel, schițe de calambururi. Potrivit lui Théodore de Banville, care în poezia serioasă nu este niciodată deplasat, calamburul reprezintă însuși viitorul comediei. Fără a merge atît de departe, orice romantic consecvent va recunoaște că alexandrinul, o dată redus la rimă, „opulentă și pitorească" are drept tip și tendință versul calambur: jocul de sunete,

însoţit de o anumită dezvoltare lirică sau comică în idei tinde să se identifice cu jocul de cuvinte.

Dacă ţinta o reprezintă calamburul complet sau parţial, cum oare o va atinge poetul romantic? Limba poetului romantic intenţionează să fie limba întregii lumi. Se ştie însă în ce măsură, în limbajul uzual, este limitat numărul rimelor bogate. Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle l-au suplimentat printr-o întrebuinţare extraordinară de nume proprii (nume de oameni, de oraşe, de ţări etc.) şi de cuvinte tehnice. Cuvintele tehnice trebuie să reprezinte şi astăzi, potrivit lui Théodore de Banvillle, marea resursă a poetului. Cu atît mai rău dacă nu le înţelege el cel dintîi. Înainte de orice el trebuie să găsească rime. „Vă pretind să citiţi cît de mult vă stă în putinţă dicţionare, enciclopedii, lucrări tehnice tratînd despre toate meseriile şi despre toate şiinţele speciale, cataloage de librărie şi cataloage de vînzare, cataloage de muzee, în sfîrşit, toate cărţile care vor putea spori repertoriul cuvintelor pe care le cunoaşteţi şi să vă informaţi în legătură cu sensul lor exact... După ce mintea vi s-a mobilat astfel, veţi fi bine pregătiţi pentru a găsi rime". Desigur, dar unde este gîndirea? Pentru Théodore de Banville, gîndirea poetului înseamnă rima. La drept vorbind, poetul nu gîndeşte, el aude rime. Ca urmare, atunci cînd spiritul său se aplică unui subiect dat, el trebuie să înceapă prin a-şi găsi mai întîi „toate rimele". Probabil că prin analogie Théodore de Banville ar sfătui un pictor să înceapă un tablou prin a fixa mai întîi pe pînză un nas, un picior, nişte favoriţi înainte de a schiţa faţa, bucăţi de pînză drapate cum trebuie înainte de a desena braţul care urmează să le reţină sau genunchiul care trebuie să le suporte. Rimele odată găsite, cum vor fi potrivite de poet? Problema versului pusă astfel, şi astfel o pune întreaga şcoală modernă provenită din romantism, nu are, raţional vorbind, decît un singur răspuns posibil, acela pe care Théodore de Banville îl va da cu o francheţe minunată. Poetul, spune el, îşi va potrivi

versurile „astupînd găurile cu mîna sa de artist" și pentru a astupa găurile, el are totdeauna la dispoziție „cuvintele de umplutură", aceste daruri ale zeilor. Nu există versuri fără cuvinte de umplutură. Căci dacă rima este esențialul, întreaga artă a poetului nu mai constă decît în a lega două rime laolaltă. Or, în privința asta gîndirea singură este neputincioasă, se impune ceea ce Alfred de Musset numea tîmplărie. Toate acestea se deduc foarte bine din înseși principiile romantismului. „Cei care ne sfătuiesc să evităm cuvintele de umplutură, spune Théodore de Banville, mi-ar face plăcere să lege două scînduri una de alta numai cu ajutorul gîndirii". Singura deosebire dintre poeții slabi și poeții buni este că umpluturile celor dintîi sînt plasate „prostește" în timp ce acelea ale poeților buni reprezintă minuni de invenție și ingeniozitate. În rezumat, potrivit lui Théodore de Banville, poetul nu are idei în creier, ci numai sonorități, rime, calambururi. Aceste calambururi îl obsedează și îi furnizează ideile sau o aparență de idei. Apoi, ori de cîte ori apare o întrerupere între ideile obținute astfel, poetul „astupă găurile", cu aceeași seninătate de cuget a unui muncitor zilier destoinic.

Este imposibil să schițăm mai fidel idealul pe care va sfîrși să și-l propună poezia „parnasiană" sau „„romantică", inspirîndu-se nu din chiar versurile lui Victor Hugo, ci din teoriile sale. Să adăugăm că dacă toată poezia se reduce la rimă, ea trebuie să fie accesibilă, „să se învețe", cum spunea Théophile Gautier[1]. În legătură cu această chestiune, Théodore de Banville se dovedește mai puțin logic decît acest maestru. După opinia sa, arta de a găsi rima este un dar supranatural, divin (ateii, în paranteză fie spus, ar fi excluși de la acest dar). Pe această latură îl va evidenția Théodore de Banville pe poetul său ideal și-l va înnobila în fața noastră: rima este trepiedul lui Apollo. Rima, spune el, se arată printr-un fel de lovitură de tea-

---

[1] Vezi și Wilhelm Tenint, *Prosodie de l'école moderne*, p. 89.

tru „supranaturală" și inexplicabilă". Dacă ești poet, cuvîntul tip ți se va prezenta gata înpodobit, adică însoțit de rimă. Nu trebuie să te preocupe găsirea ei mai mult decît s-a preocupat Zeus să-i pună fiicei sale Atena pe cap casca aceea îngrozitoare și să-i atașeze curelele armurii atunci cînd ea a țîșnit din fruntea sa, uluitoare și senină ca fulgerul care sfîșie norul". Iată mitologie, nu știință. Pentru ce deci în acord cu Théophile Gautier, Théodore de Banville îl sfătuia adineaori pe poetul începător să citească neapărat cataloage de vînzare, de muzee etc. și să aibă o memorie bună? Nu cumva dicționarele și cataloagele de vînzare sînt și mai fecunde decît capul lui Jupiter și oare nu din foile lor îngălbenite are rima norocul să iasă „îngrozitoare și uluitoare?"[1]

---

[1] Exemplele devin și mai interesante dacă în loc să le luăm din opera maeștrilor, le culegem de la poeții contemporani. Jean Aicard de pildă, care a încercat să facă teoria artei sale și a apărat într-o prefață suprimarea cezurii clasice scrie versuri precum:

Et j'aspire ton souvenir avec paresse...
Travaille au bas sans y mettre d'attention...

Jean Richepin:

Vous conseille d'appareiller pour les étoiles.

Guy de Maupassant:

Des brises tièdes qui font défaillir le cœur.

În sfîrșit, un poet de origine peruviană, Vergalo, admirat fără rezervă de Théodore de Banville și de Joséphin Soulary, aprobat într-o oarecare măsură și de Sully Prudhomme și chemat (nici el nu se îndoiește de asta) să regenereze poezia și poetica franceză, scrie aceste versuri care trebuie să fie spuse dintr-o dată, fără nici o cezură, deoarece sînt făcute dintr-o singură aruncătură de penel, „bogate și profunde":

Peuvent audacieusement jouer leur rôle...
Ou de tout autre moyen de mettre une fin...
Tout le monde se trouvait à bâbord, la tête...
Chaque homme peut user de son franc arbitre et,
Sans pression, aller ou non vers lui d'un trait...

„Acestea sînt versuri foarte armonioase, ne spune autorul lor cu convingere, pline de imagini și nicidecum plicticoase. Evident, sînt *o reușită artistică*. Iată abilitatea creată de noi, factura școlii *vergaliene*!" Vai de cei care nu înțeleg „noile plăceri ale auzului" și care refuză să-l urmeze pe Vergalo pe drumul pe care acesta, în înțelegere cu Théodore de Banville vrea să tîrască poezia franceză! „Sînt un poet *innoitor*,

Într-un cuvînt, teoria romantică și parnasiană a versului cu excepția acestui grăunte de misticism pe care-l adaugă Théodore de Banville, este foarte logică, foarte conștientă de ea însăși și foarte rațională în consecințele sale cele mai paradoxale. Așadar cele două afirmații esențiale ale sale privitoare la absența cezurii și la bogăția continuă a rimei merită să fie examinate.

Mai întîi, există oare într-adevăr, cum se repetă în fiecare zi, un vers cu totul nou, versul romantic, caracterizat prin absența reală a cezurii după hemistih? Iată cîteva rînduri extrase din poeziile lui Leconte de Lisle și François Coppée. Aceste rînduri par să răspundă adecvat noului tip de vers, admis în zilele noastre:

Et les taureaux, et les dromadaires aussi...
(Leconte de Lisle)
Et triomphant dans sa hideuse déraison...
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons...
L'habilleuse avec des épingles dans la bouche...
(Fr. Coppée)
Des grisettes qui lui trouvaient l'air distingué...
Et la fièvre lorsque tout à coup je remarque...

Desigur, versurile de mai sus nu sînt versuri de tipul obișnuit. Dar se poate oare susține că ele mai sînt versuri? Nici unul dintre aceste rînduri nu mai oferă nimic muzical, nici cel mai slab ritm muzical, perceptibil cu urechea. N-ar fi atunci suficient să deschidem o carte de proză pentru a găsi aici un anumit număr de capete de fraze similare, furnizînd, din întîmplare, douăsprezece silabe? Rima nu poate să le transforme în versuri mai mult decît artificiul tipografic prin care au

---

scrie el în *Poétique nouvelle* (Lemerre ediția a 2-a)... Știu încotro merge omenirea... Realizez o poetică nouă, o prozodie nouă, adică o mare izbîndă în artă, o revoluție... Școala noastră, școala *vergaliană* este școala progresului și a bunului simț... Poezia contemporană sau cea a secolului al XX-lea va fi vergaliană sau va muri".

Nu știm dacă poezia contemporană tinde să „devină *vergaliană*" dar cu siguranță, ea ajunge uneori la cacofonii stranii.

fost imprimate aliniate, cu majuscule la începutul primului cuvînt. Versurile albe ar fi de preferat față de aceste fraze în care consonanțele vor părea produse, negreșit, datorită întîmplării. Dacă specificul versului, după cum am văzut mai sus, este să exprime și să creeze emoție, să meargă la suflet, este evident că numai calamburul, sau semi-calamburul rimei nu poate da naștere versului. Potrivit legilor psihologice și fiziologice, invocate mai înainte, este necesar deci să căutăm în limbajul ritmat esența propriu-zisă a versului. Or, ritmul dispare acolo unde cezura nu numai că este slăbită, ci total suprimată, acolo unde nu se mai poate bate în nici un fel prima dintre cele două măsuri de $\frac{6}{8}$ formată de vers. Așadar, poeții care refuză cezura hemistihului sînt precum muzicienii care ar voi să se lipsească de ritm, adică de însuși fondul oricărei muzici și al oricărui vers. Arhitecții care ar voi să se lipsească de pietre sau cel puțin de pietrele șlefuite n-ar fi mai puțin ciudați.

Dacă pretinsele versuri „romantice“ pe care tocmai le-am citat nu sînt versuri, rezultă oare că alexandrinul conceput de Boileau este singurul posibil? Nici vorbă de așa ceva. Încă din secolul al XVII-lea exista un versificator de geniu, cu mult superior lui Boileau (uneori și lui Racine); ne gîndim la La Fontaine care a mînuit alexandrinul, ca și versurile scurte, cu o iscusință miraculoasă. Mi tîrziu, a venit André Chénier. În sfîrșit, și mai tîrziu, Victor Hugo. Nici unul nu a schimbat într-o manieră fundamentală ritmul versului francez. Dar fiecare dintre ei, și mai ales ultimul, i-a adus transformări considerabile. Pentru a înțelege aceste transformări și pentru a le aprecia la justa lor valoare trebuie iar să preluăm unele date din muzică.

Unul dintre efectele cele mai importante ale artei muzicale îl reprezintă contratimpii și sincopele. Un ritm regulat fiind considerat drept expresia fiziologică a unei anumite tensiuni nervoase, ruptura instantanee a acestui ritm va marca o bruscă rupere a echilibrului în organism și invazia

unei emoţii noi şi tumultuoase care se va transmite auditoriului. În consecinţă, în muzica pasionată a modernilor, contratimpii, sincopele, toate efectele trase din ritm joacă un rol din ce în ce mai mare. Numai că, să observăm corect, contratimpul nu suprimă în nici un chip măsura. Impresia pe care o produce provine din faptul că urechea, avînd sentimentul exact al măsurii, ghiceşte unde ar trebui să cadă un timp tare. Mai întîi decepţionată în aşteptarea sa, ea trăieşte apoi un fel de plăcere regăsindu-l, deşi cu întîrziere.

Să aplicăm aceste principii ale oricărei muzici la muzica versului.

Poeţii care-l luau drept model pe Boileau semănau cu muzicienii cărora li s-ar interzice orice contratimp. Ca urmare, fraza lor melodică a sfîrşit prin a deveni de o banalitate, de o monotonie extremă. Efectele de ritm, dimpotrivă, aveau să-i îngăduie lui La Fontaine, André Chénier şi mai ales lui Victor Hugo să transforme la nesfîrşit melodia versului. Dar aceste efecte nu trebuie cu nici un chip să stînjenească măsura şi să rupă echilibrul frazei muzicale. Or, se ştie, cezura şi rima marchează măsura în vers. Ele au rolul baghetei unui dirijor. Este deci necesar să le simţim totdeauna prezente şi trebuie ca diviziunea raţională a versului în grupuri de şase silabe să se menţină, chiar şi atunci cînd nu se intenţionează sublinierea cu vocea a acestei diviziuni. Intervalul dintre picioarele al şaselea şi al şaptelea reprezintă centrul normal al alexandrinului. Dacă, în mod excepţional, timpul tare poate oscila la dreapta sau la stînga faţă de acest punct central, este totuşi necesar să se simtă o anumită atracţie din partea acestuia, o posibilitate de a ne opri la el. Orice ingambament care se produce de la un hemistih la altul sau de la un vers la altul, trebuie să coste un oarecare efort. Acest efort reprezintă însăşi condiţia efectului său. Trebuie să simt că străpung o linie normală de demarcaţie. Dacă în muzică un contratimp ar suprima măsura adevărată, el n-ar mai fi contratimp. Însăşi ire-

gularitatea sa îi explică efectul psihologic și această iregularitate nu există decît prin comparație cu norma, așadar cu măsura păstrată continuu.

Ajungem la această concluzie potrivit căreia dacă versul romantic nu poate exista fără cezură regulată, cel puțin ritmul moștenit de la versul clasic poate suferi transformări foarte numeroase care se justifică din punct de vedere teoretic. Am înlăturat adineaori, ca neintrînd în timpul versului, cîteva specii într-adevăr monstruoase. Rămîne să vedem prin noi exemple cum pot lua naștere și cum pot trăi alte specii, fără a se abate de la regulile generale ale esteticii. Se poate judeca, în privința asta, prin analogie, pornind de la arhitectură și de la muzică spre poezie.

Esteticienii germani au demonstrat că, în arhitectură, diversele proporții ale liniilor sînt fixate printr-o regulă care a fost numită *regula de aur* și care stabilește un raport simplu între linii. De exemplu, o cruce nu este elegantă decît dacă acest raport simplu există între stîlp și brațele sale. Tot astfel, în muzică, acordurile rezultă, după cum se știe, din raporturile simple dintre numărul vibrațiilor. La fel este și în cazul versului care are, și el, regula sa de aur și căreia trebuie să i se conformeze. Să analizăm aceste versuri împrumutate din *Legenda secolelor* în care găsim, simultan, un ingambament și suprimarea (aparentă) a hemistihului:

...Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose: tout se tait.

Primul vers, foarte bine tăiat, a produs senzația netă a măsurii adevărate. La hemistihul celui de al doilea vers se găsește diftongul sonor *eau* care poartă accent tonic. Urechea simte că aici este un timp tare, vocea pare că ar trebui să se sprijine pe el și să facă o pauză lungă. Și deodată ea alunecă. Printr-un minunat efect de ritm găsim sugerată curba sfărîmată a zborului unei păsări sau a unei vibrații ce moare în aer. Nici una dintre

legile versului nu a fost încălcată. Măsura de $\frac{6}{8}$ a fost păstrată împreună cu un simplu contratimp la măsura a doua și totuși în acest vers se găsește ceva nou. A fost creată o imagine, o idee printr-un procedeu integral muzical, fără ajutorul cuvintelor:

La porte tout à coup s'ouvrit bruyante et claire...
Le preux se couche au seuil du puits, son oeil s'y plonge[1]

În aceste exemple, în care contratimpul produce în mijlocul versului o armonie nouă, observăm deja două lucruri: 1. timpul tare al cezurii, chiar dacă este întrucîtva slăbit, se poate totuși marca; 2. noul timp tare introdus alături prin substituire este plasat într-o manieră metodică și taie alexandrinul, deja divizat vag de cezura slăbită, în două tronsoane noi de 8 și de 4 picioare.

Prima dintre aceste reguli a fost negată de foarte multe ori în teorie. Dar în practică, Victor Hugo s-a supus aproape totdeauna cezurii. De asemenea, el are extrem de puține ingambamente dintre acelea care stînjenesc permanent echilibrul versurilor.

Urechea sa l-a împiedicat, în general, să dea greș, chiar și atunci cînd teoria sa se înșela. În versurile lui, la fel ca în însăși natura lucrurilor, orice contratimp, tocmai fiindcă este un *efect*, nu

---

[1] Să observăm că efectul căutat în toate aceste versuri dispare dacă la lectură nu se sugerează ușor, cu vocea, punctul în care ar trebui să cadă timpul tare. Să citim, de exemplu, versul următor așa cum ar dori unii versificatori de astăzi, împreună cu Charles Renouvier și Becq de Fouquières, tăindu-l în trei tronsoane:

Les dieux dressés — voyaient grandir — l'être effrayant.

Întreaga forță a cuvîntului *grandir*, pusă în relief de contratimp se estompează și versul devine nu numai șchiop, ci și banal. La fel, versul ce urmează se dizlocă și își pierde orice ritm dacă este citit astfel:

Il est grand et blond ; — l'autre est petit, — pâle et brun.

Evident, vocea trebuie să insiste asupra cuvîntului *l'autre*, care exprimă un raport de opoziție și versul trebuie să revină la forma clasică.

devine niciodată o regulă. În consecință, oricît ar fi fost el de ironic, de obicei nimic „nu șchioapătă în versurile sale[1]". Poeții și esteticienii moderni se bazează pe o analiză inexactă chiar a versului lui Victor Hugo, atunci cînd compun alexandrini fără cezură după piciorul al șaselea. Acest picior metric trebuie să fie *totdeauna* urmat de o silabă sonoră, purtînd accent tonic, peste care vocea urmează să alunece intenționat, după dorință, nu constrînsă. Asadar, nimic nu este mai inacceptabil decît cuvintele sfîșiate, de către poeții contemporani, între cele două hemistihuri, sau articolele ce cheamă substantivul rămas în cealaltă jumătate a versului sau decît pronumele *que* și *qui*, încercînd fără succes să se așeze, aidoma unui picior șchiop. Nici unul dintre articolele, pronumele sau conjuncțiile, mai ales cele formate dintr-o singură silabă, nici unul dintre cuvintele care nu au, ca să spunem astfel, o existență independentă de cuvintele care urmează, nu poate fi plasat în piciorul al șaselea. Dacă totuși un poet își asumă o dată, în întrecere, libertatea de a introduce în vers o expresie cu adevărat viguroasă care îl copleșește și, ca să ne exprimăm așa, distruge versul, în ultimă instanță l-am putea înțelege; dimpotrivă, pentru versurile slabe și prozaice, aceste cacofonii, mult mai șocante decît hiaturile, sînt firești. Conform unei teorii cu adevărat științ-

---

[1] El a scris în legătură cu „versul romantic" dînd simultan preceptul și exemplul:

L'alexandrin saisit la césure, — et la mord.

Discipolii săi ar tăia acest vers așa cum îl tăiem noi aici și ar opina că nu mai există cezura după hemistih. Ea există însă permanent și pentru a dovedi acest fapt este suficient să imaginăm versul plat care urmează în care nu se mai observă nimic din pauza după hemistih:

La césure dans l'alexandrin disparaît.

Ea a dispărut atît de bine încît acesta nu mai e vers.

ţifice a versului, credem că asemenea licenţe nu pot fi niciodată justificate[1].

Cezura odată păstrată, ne rămîne să examinăm locul noului timp tare introdus în vers de La Fontaine, André Chénier şi Victor Hugo.

Aşa cum am văzut, acest timp tare se mărgineşte, în majoritatea cazurilor, să subdividă versul în două părţi, una din patru şi celalaltă din opt picioare. În alţi termeni, fără a face să dispară în întregime pentru ureche raportul iniţial dintre cele două hemistihuri (6 şi 6), el introduce un raport nou (4 şi 8) ce revine, prin simplicitatea sa, la ceea ce s-ar putea numi regula de aur a versului.

---

[1] Becq de Fouquières, care încearcă să le scuze, declarînd că versul romantic este un vers de tip nou, socoteşte patru cezuri în alexandrinul clasic. El numără numai trei în versul „romantic" şi trage concluzia că el durează numai trei sferturi în raport cu alexandrinul. Sînt afirmaţii întrucîtva fanteziste şi, după opinia noastră, chiar contrare adevărului. Versul clasic nu are, în general, decît două accente tari ritmice şi o singură cezură. Versul zis „romantic" înmulţeşte accentele ritmice şi cezurile. Mai mult, el acumulează ideile şi frazele şi, la fiecare frază, ajunge să fie în mod firesc tăiat de virgule şi puncte. Drept urmare el nu numai că este la fel de lung, ci foarte adesea este chiar mai lung decît versul clasic. În acelaşi număr de picioare, el reţine mai multe idei şi mai multe cuvinte asupra cărora gîndirea şi vocea pot să întîrzie. Aceste două versuri:

Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle.
Durandal heurte et suit Closamont; l'étincelle...

au o durată egală, şi chiar superioară, în raport cu alte două:

Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots.

Lucrul este atît de evident încît nu mai insistăm. Cît despre versurile fără cezură normală pe care Becq de Fouquières le-a propus justificîndu-le prin acea stranie teorie a „versului romantic", e suficient să le cităm, fără comentarii (sînt versuri de Victor Hugo, aranjate de Becq de Fouquières. Îndreptăm o greşeală lăsată de el în primul):

Tout était sec, hors un peu d'herbe autour du puits...
Les Arabes firent la nuit sur la prairie...
La tempête est une sœur des longues batailles...
Prends le rayon, prends l'aurore, usurpe le feu...
Il est grand et blond, et l'autre est court, pâle et brun...

Tot ce se poate spune despre aceste versuri este că ele preţuiesc tot atît ca acelea ale poeţilor pe care i-am citat mai sus. De altfel, ele sînt construite după aceleaşi principii.

În consecinţă, versul lui Victor Hugo, bineînţeles, este superior versului lui Boileau pentru că el cuprinde două armonii de număr în loc de una şi concentrează, ca să spunem astfel, farmecul a două versuri într-unul[1]...

---

[1] Alexandrinul lui Boileau se compunea din două versuri de şase silabe alăturate; versul romantic alătură în plus un vers de opt picioare şi un vers scurt de patru. Pentru a ne da seama de factura sa, să luăm două versuri de opt silabe, de exemplu, următoarele două din Victor Hugo (*Raze şi umbre*):

Levez les yeux, levez la tête!
La lumière est en haut! marchez!

Observ că silaba a şasea din primul vers poartă un accent tonic şi că este destul de sonoră pentru a marca o cezură ascunsă; pot atunci să introduc acest vers fără nici o modificare într-un alexandrin şi obţin următoarea frază muzicală, cu un uşor contratimp care produce imaginea:

Levez les yeux, levez la tête! La lumière...

Acum de ce oare forma de opt şi patru silabe adoptată în multe dintre versurile lui Victor Hugo satisface în mod deosebit urechea? Explicaţia este că ea dă loc unor raporturi numerice foarte uşor de perceput. După forma clasică a alexandrinului (6 şi 6) care prezintă pentru ureche două numere egale, forma de 8 şi 4 (sau de 4 şi 8) este mai bună deoarece ea oferă un număr dublu faţă de celălalt. Se poate susţine şi forma de 10 şi 2. Dar, cum raporturile dintre numere sînt mai complexe, ea este mai dificilă şi se întîlneşte rar. Iată în această privinţă un exemplu remarcabil:

Sa chevelure était une forêt; — des ondes,
Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes.

Forma de 9 şi de 3 silabe (sau de 3 şi de 9), oferind în continuare raporturi simple, nu este lipsită de armonie. Ceea ce o face mai puţin frecventă este faptul că versul de 9 silabe, pentru a fi bun, are, în general, nevoie de două cezuri şi astfel se confundă cu versul alexandrin în mijlocul căruia este introdus.

Pourtant je te fais grâce, ayant ri. — Je te rends
À ton antre, à ton lac, à tes bois murmurants.

Rămîne o ultimă formă (7 şi 5 sau 5 şi 7 silabe) care, după opinia noastră, în majoritatea cazurilor nu poate fi justificată. Ea oferă raporturi numerice complexe foarte neplăcute pentru ureche. Victor Hugo, în general ireproşabil sub raportul armoniei, nu o întrebuinţează decît foarte rar — poate de două sau de trei ori într-o mie de versuri. Vom cita un caz în care el nu a reuşit să obţină o asemenea formă acceptabilă:

Ce nom Jéhovah, comme à travers des éclairs.

Se observă cît de simplă este „revoluția romantică“ de fapt și cît de mult au greșit cei care au făcut-o cînd au văzut în ea un fel de bulversare a versificației. În fond, tocmai simplitatea i-a determinat fecunditatea. Victor Hugo nu înlătură cezura, el o multiplică, plasează o a doua cezură după cea dintîi și prin aceasta, versul cîștigă în loc să piardă. Așadar, „versul romantic“ și „versul clasic“, de atîtea ori contrapuse de către poeții noștri nu fac decît unul; alexandrinul, așa cum l-a conceput Victor Hugo, nu este un vers nou. El este versul clasic ajuns la dezvoltarea sa deplină, avînd cea mai mare complexitate ritmică, fără a fi pierdut nimic din numărul silabelor și din măsură. S-a afirmat că viitorul muzicii moderne l-ar reprezenta varietatea ritmurilor. La fel stau lucrurile și în privința poeziei,

Peinture qui se meut et musique qui pense[1],

dar cu condiția ca varietatea ritmurilor să nu altereze de fapt niciodată măsura.

Este aici unul dintre rarele versuri ale lui Victor Hugo pe care le putem numi cu adevărat dizarmonice, de o dizarmonie poate imitativă; această împărțire a versului în cinci și în șapte silabe care nu este atenuată printr-un accent tonic suficient pe silaba a șasea este în sine șocantă pentru ureche. Alteori, grație măiestriei, marele poet a reușit aproape să salveze ceea ce au mai rău raporturile numerice dintre cinci și șapte. În acest scop, el plasează alături de silaba a șasea un cuvînt monosilabic sonor și reprezentînd o idee importantă care, prin acest contratimp dur ajunge uimitor de reliefat. Altădată, în loc de un cuvînt monosilabic, el întrebuințează un cuvînt de două silabe precum *aime*, *plane* etc., ceea ce mai atenuează surpriza urechii.

Et les coups furieux pleuvent; *son agonie*...

Acest vers frumos este cu atît mai desăvîrșit cu cît, în pofida timpului tare al silabei a șaptea, el revine apoi la adevărata formă a versului romantic, de opt plus patru silabe.

În rezumat, se poate simplifica teoria versului așa-zis romantic reducînd toate formele sale la patru dintre care prima este și trebuie să fie utilizată frecvent: 8 și 4 (sau 4 și 8) silabe, 10 și 2 (sau 2 și 10) silabe, 9 și 3 (sau 3 și 9 silabe, și 7 și 5 (sau 5 și 7 silabe). Prin aceasta unele afirmații conținute de tratatul lui Becq de Fouquières despre *versificația franceză* se năruiesc.

[1] E. Deschamps.

Capitolul III

MĂSURI PROZODICE NOI. DESPRE HIATUS

Romanticii n-au modificat numai ritmul vechiului vers alexandrin. Ei au încercat să creeze şi măsuri prozodice noi. Mai mulţi poeţi contemporani reînnoind tentativele din secolul al XVII-lea, au scris versuri de 9, 11, 13, 14, 15, şi 16 silabe. Aceste tentative au fost făcute, în general, în afara oricărui spirit ştiinţific şi fără o metodă riguroasă logic.

Să reamintim principiile stabilite mai sus şi pe care trebuie să le urmăm în acest gen de încercări: 1. orice vers ce depăşeşte opt silabe[1] trebuie să aibă una sau mai multe cezuri, uşor de perceput cu urechea; 2. versul poate fi tăiat prin cezură în două părţi inegale şi în aceste două părţi numărul silabelor oferă *raporturi simple* şi sînt divizibile prin aceeaşi cifră. Este ceea ce se întîmplă pentru versul

---

[1] Versul de 8 silabe are şi el cezuri, dar dispuse neregulat. Cezura tipică îl taie totuşi în părţi egale:

L'un à Pathmos, — l'autre à Tyane,
D'autres criant: — «Demain, demain!»
D'autres qui son — nent la diane
Dans les sommeils — du genre humain (Victor Hugo)

Raportul numeric dintre cele două părţi este în acest caz de o simplitate perfectă: 4 şi 4. Alteori el este de 2 şi 6 sau de 6 şi 2, ori de 3 şi 5 (sau 5 şi 3). Raportul în acest ultim caz este mai complex, dar inteligenţa îl percepe cu uşurinţă pentru că este vorba despre două numere foarte mici, şi în interiorul unui ritm constant este introdusă o simplă variaţie.

de 10 silabe, tăiat în două părţi, de patru şi, respectiv, de şase silabe:

L'amour forgeait; au bruit de son enclume
Tous les oiseaux, troublés, rouvraient les yeux
(Victor Hugo)

În ciuda inegalităţii celor două hemistihuri, urechea nu este şocată pentru că ea percepe fără efort raportul dintre cele două numere pare.

Dimpotrivă, în loc de numerele 4 şi 6 să punem 3 şi 7 sau, înlăturînd o silabă, 4 şi 5 ori 3 şi 4. Vom obţine raporturi matematice şocante pentru ureche. În lipsa cunoaşterii acestor reguli, au fost compuse versuri de 9 silabe care sînt cu adevărat de neadmis:

En proie à l'enfer plein de fureur,
Avant qu'à jamais il resplendisse,
Le poète voit avec horreur
S'enfuir vers la nuit son Eurydice (Th. de Banville)

Je n'aimai pas le tabac beaucoup (Sedaine)

Să tăiem în schimb versul de 9 silabe în părţi egale, să stabilim, adică, două cezuri, una după silaba a treia, alta după a şasea[1]. Vom obţine unul dintre cele mai armonioase tipuri de versuri din limba franceză, mai ales în strofe:

Oui, c'est Dieu — qui t'appelle — et t'éclaire!
A tes yeux a brillé sa lumière,
En tes mains il remet sa bannière,
Avec elle apparais dans nos rangs (Eugène Scribe)

L'air est plein d'une haleine de roses (Malherbe)

Dacă un poet adevărat şi-ar putea însuşi acest ritm, el ar putea să producă cel mai mare efect. Căci aceste două cezuri succedîndu-se atît de repede, la intervale egale de timp, dau sentimentul unei armonii prezente continuu şi urechea este mîngîiată fără ca nimic neaşteptat sau disproporţionat să vină s-o ia prin surprindere. Monotonia ar fi sin-

---

[1] Din cele două cazuri, cea mai trebuincioasă este, bineînţeles, prima.

gurul inconvenient al acestui vers dacă am dori să-l întrebuințăm pentru un poem prea lung.

Cît despre versul de 11 silabe, imposibilitatea de a fi împărțit în părți egale sau care să ofere raporturi simple pare într-adevăr să-l condamne. Iată-l mai jos exemplificat în cele două tipuri ce-i sînt caracteristice, cu cezura după silaba a cincea și apoi după a șasea:

Belle dont les yeux — doucement m'ont tué (Ronsard)

Et le ciel ne voit point — d'amant plus heureux (Voiture)

Versurile acestea au totdeauna aparența unor versuri alexandrine greșite. Inegalitatea celor două hemistihuri produce efectul unei disonanțe permanente. Pentru a înțelege acest efect, este suficient să înlăturăm o silabă în două celebre versuri ale lui Racine:

Ariane, hélas! de quel amour blessée
Tu mourus aux bords où tu fus delaissée.

Acest distih șchiop pune în evidență întreaga diferență ce separă versul de 11 silabe de un vers adevărat. El nu poate fi folosit decît dacă poetul își fixează drept țintă să producă un fel de iritare, de agasare a sistemului nervos.

Din același motiv, versul de 13 silabe nu poate fi justificat:

Le chant de l'orgie — avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, — le Dieu vermeil comme une flamme (Th. de Banville)

Un asemenea vers este la fel de șchiop și, în plus, este mai greoi.

La fel stau lucrurile și cu versul de 15 silabe:
O des poètes l'appui — favorise ma hardiesse (Baïf)
Rămîn deci versurile de 14 și de 16 silabe. Au fost încercate versuri de 14 silabe, divizate de cezură în două tronsoane, de 6 și de 8 silabe:

Voici qu'elle reflue et que, l'une de l'autre écloses,
Ses vagues sans fracas remontent vers leur lit de roses. (*André Lefèvre*)

Deși aceste tronsoane oferă o proporție satisfăcăcătoare între ele, numărul de silabe este deja prea mare pentru ca această proporție să fie sesizată ușor de auditor. Armonia acestor versuri, reală din punct de vedere matematic, tinde așadar să devină nulă pentru ureche. Mai armonioasă este divizarea în două tronsoane egale, de șapte silabe fiecare:

Il fait meilleur à Paris — où l'on boit avec la glace (Scarron)

Considerăm că acest ultim tip de vers este posibil, dar în fapt el se reduce la alăturarea a două versuri scurte de 7 silabe care nu rimează decît două cîte două. N-ar produce oare aceste versuri un efect și mai plăcut dacă ar rima toate și între ele? Versul de 14 silabe este un alexandrin încărcat și totuși numărul impar al silabelor în fiecare hemistih îl face întrucîtva săltăreț, ceea ce uimește prin contrast.

Cît despre versul de 16 silabe, care se apropie de lungul vers sanscrit, el este incapabil să se plieze la mișcarea gîndirii moderne; este mai curînd o perioadă oratorică, bine cadențată, decît un vers veritabil:

Je me meurs vif, ne mourant point; je sèche au temps de ma verdeur (Baïf)

Structura de 6 și 6 silabe a alexandrinului, sau cea de 4 și 6 a versului de 10 silabe, rămîne deci tipul de aranjamente plăcute urechii. Așa cum am văzut, inteligența nu rămîne niciodată străină de plăcerea auzului. Or tocmai versul de 12 silabe ne furnizează și ne va furniza mult timp încă elementele cele mai variate și resursele cele mai accesibile pentru această matematică inconștientă care, în poezie, la fel ca în muzică, o reprezintă armonia.

Așa cum poeții contemporani au încercat să sfărîme ritmul și numărul de silabe ale versului francez, tot astfel ei au dorit să reformeze legile armoniei silabelor și să restabilească hiatul.

Această problemă a hiatului ne pare mult mai puțin importantă decît cea a ritmului și a măsurii prozodice pentru că versul francez cu hiat a existat

mult timp și poate încă să existe. Opinăm că asupra acestui punct există puține reguli absolute. Totuși, există această regulă generală a mecanicii potrivit căreia o mișcare se realizează cu atît mai multă ușurință cu cît ea dă loc la mai puține fricțiuni.

Întîlnirea dintre vocale este condamnabilă, deoarece, din punct de vedere științific, reprezintă o pierdere de energie pentru organele vocale și o sursă de oboseală pentru ureche.

Așa cum a demonstrat Becq de Fouquières, hiatul este o întrerupere bruscă, o soluție de continuitate în ton. Cînd pronunțăm două vocale consecutive, foarte distinct, și le accentuăm pe amîndouă, curentul de aer expirator trebuie să se oprească după prima vocală pentru a aștepta ca gura să fie pregătită pentru emisia celei de a doua. Rezultă de aici un moment de tăcere care suspendă gîndirea și orice senzație acustică[1]. Hiatul va fi cu atît mai evident, cu cît fiecare dintre silabe va purta un accent tonic mai marcat. Dimpotrivă, dacă prima silabă este accentuată mai slab, ea va tinde să se topească în cealaltă și să formeze un sunet compus, un fel de diftong în care orice hiat dispare. Acesta este motivul pentru care întîlnirea dintre vocale în interiorul cuvintelor nu oferă, în general, nimic șocant pentru ureche: *suavité*, *Danaé*, *poète*, *jouet* etc. Sunetele compuse au, dimpotrivă, o expresie mîngîietoare. Cu totul altceva este întîlnirea dintre vocale ce fac parte din două cuvinte distincte și care astfel nu au o existență independentă una de alta. Această întîlnire, în limba franceză, nu poate avea loc fără o ciocnire într-adevăr neplăcută. Explicația este că în limba franceză accentul tonic cade exact pe ultima silabă a fiecărui cuvînt. Vocea, în momentul în care se prelungea articulînd această silabă, se găsește deci oprită brusc în dezvoltarea sa. Avem sentimentul unui obstacol care intervine, al unui fel de șoc. Șocul este cu atît mai violent cu cît sensul frazei

---

[1] În legătură cu această chestiune, a se vedea un excelent capitol din Becq de Fouquières, p. 289.

permite mai puțin oprirea între cele două cuvinte sau cu cît vocala celui de al doilea cuvînt este mai puțin surdă. De exemplu acest hiat: *l'oiseau apparaîtra* este mai dur decît un altul, de pildă: *l'oiseau ami de l'homme* deoarece silaba *ap* poartă un accent tonic secundar în timp ce prima silabă din cuvîntul *ami* nu poartă.

În concluzie, limba franceză este infinit mai potrivită pentru hiaturi decît celelalte limbi: 1. din pricina repartizării accentelor sale tonice; 2. din pricina pronunțării distincte și independente a fiecăreia dintre silabele sale; 3. din cauza sunetului deschis și simplu al vocalelor sale care pot mult mai greu decît cele din alte limbi să se contopească una cu alta. În limba engleză, dimpotrivă, sunetul unei vocale constă în fuziunea a două sau trei sunete diferite, uneori a unei veritabile game de sunete. Este suficient să luăm drept exemplu simpla interjecție: *Ah!*

Întîlnirea dintre vocale nu va putea deci niciodată să fie decît o excepție în versurile franceze. De aici provine surghiunirea din vers a acelor locuțiuni adverbiale, a acelor disonanțe consacrate prin folosire: *sang et eau* (Racine), *folle que tu es* (Musset) *vingt et un* (Hugo) etc. cu mult timp în urmă.

Unele hiaturi precum *il y a* sînt armonioase din pricina fuziunii perfecte a vocalelor între ele. În general, întîlnirea vocalei cu celelalte este mai puțin șocantă deoarece ea se apropie de sunetul unui *l* muiat. Dar, în schimb, întîlnirea dintre *e* și *a* este foarte dură[1]. Pentru ca hiatul să se instituie în regulă și în cutumă în versul francez, va trebui ca pronunțarea de astăzi să se modifice

[1] Ca în versuri precum acesta:
Qui nous a torturé à fond pour nous lancer... (Vergalo, *Le livre des Incas*)
Totuși, Sully Prudhomme, într-o scrisoare publicată de Vergalo și care pare autentică, i-a dat absolvirea completă pentru hiaturile sale. Este vorba, pare-se, de un moment trecător de distracție din partea unui muzician atît de rafinat ca Sully Prudhomme.

profund și să ne îndepărtăm mult de această epocă, la urma urmei chiar atît de invidiat.

În rezumat, versul francez, așa cum este, cu măsurile prozodice pe care le posedă și cu silabele selectate pe care le poate folosi oferă resurse de ritm și armonie cu totul suficiente pentru un poet. Dacă la poeții mediocri ritmul și armonia eșuează în mod obligatoriu, cauza nu aparține nici versului francez și nici chiar, totdeauna, urechii acestor poeți. Ea ține, vom vedea mai tîrziu, de însăși natura poeziei lor, prea mediocră pentru a fi armonioasă. Ea depinde, ca să ne exprimăm astfel, de însuși demersul spiritului lor: *incessu patuit*. Ritmul fundamental al versului nu înseamnă nimic fără ritmul însuși al limbajului și al ideii care nu este dat de-a gata nimănui și care se organizează în mod spontan în chiar actul inspirației.

Capitolul IV

RIMA BOGATĂ

Am văzut că versul este constituit, înainte de orice, de ritm, numărul de silabe și măsură. El reprezintă gîndirea deplină și cumpătată, gîndul devenit muzical sub înriurirea emoției. În scrisorile lui Gustave Flaubert către George Sand se găsește, în mijlocul paradoxurilor această observație care confirmă ceea ce am spus în legătură cu raporturile dintre ritm și gîndire: „Nu există oare, scrie Flaubert, în armonia cuvintelor, în precizia îmbinărilor lor o virtute intrinsecă, un fel de forță divină, ceva etern ca un principiu? Astfel de ce există un raport necesar între cuvîntul just și cuvîntul muzical? *De ce ajungi totdeauna să faci un vers cînd îți concentrezi prea tare gîndirea?* Legea *numerelor* guvernează deci sentimentele și imaginile, iar ceea ce pare să fie în afară se află înăuntru". Dacă legea numerelor guvernează dinăuntru proza, cu atît mai mult ea guvernează dinăuntru versificația. Aceasta îi dă mai multă sensibilitate și regularitate. Cît despre rimă, așa cum am dovedit, din punct de vedere științific ea nu este decît mijlocul de a marca sfîrșitul versului. Din clipa în care, grație ei, măsura a devenit evidentă, rolul său *esențial* s-a terminat. Prozatorul care-și aprofundează și-și concentrează gîndirea nu parvine la *rimă*, dar parvine la *ritm*. Dacă i se pretinde rimei să joace un rol mai important, aceasta

poate fi o chestiune de preferință personală, dar rima „opulentă" nu are mult mai multă însemnătate într-o teorie științifică a versului francez decît rima anexate *(concatenate)*, *funambulești (extravagante)* etc. din secolele al XIV-lea și al XV-lea. În nici o epocă istorică rima bogată nu a fost ținută la o cinste atît de mare ca în timpul acestor două secole. Urechile care nu erau încă atît de delicate pentru a fi șocate de hiaturi găseau o plăcere extraordinară în repetarea acelorași sunete acompaniate de deosebirea de sens. La această epocă versurile erau, potrivit idealului lui Théodore de Banville, „calambururi" armonioase.

Pour dire vrai, au temps qui court,
Cour *est un perilleux passage*;
Pas sage *n'est qui va en cour,*
Court *est son bien et avantage.*

Nu numai rimele *anexate* de acest tip ci și rimele *înlănțuite*, *înfrățite*, *funambulești*, *încoronate* (în ecou) și atîtea altele produceau surprize fermecătoare pentru ureche și pentru spirit. Rima *funambulească* de exemplu, (de la vechiul verb *bateler*, a face scamatorii) care aducea aceeași consonanță nu numai la sfîrșitul versurilor corespondente, ci și la hemistihul oricărui alt vers plasat între ele producea efecte plăcute de armonie și, în același timp, complica însuși ritmul, ceea ce nu realizează rima bogată. Ce „stihuitori" erau Clément Marot și contemporanii săi și cît de mult îi depășeau ei pe parnasienii noștri moderni! Existau atunci combinații de o ingeniozitate fără seamăn, probleme de o dificultate descurajantă rezolvate în joacă, performanțe de imaginație sau de abilitate demne de această epocă în care *Iliada* era păstrată, copiată în întregime, pe pergament, într-un ou de porumbel. Cîte poeme nu conțineau, ca oul acesta, comori de răbdare și geniu! Dificultatea învinsă era totdeauna sigură că va provoca admirația, în timp ce adevărata frumusețe era mult mai puțin convingătoare. Este atît de comod să ai „un criteriu" fix pentru ca să judeci opera de artă! La ieșirea din biserică, o femeie simplă spu-

nea: „Ce predicator mare! A vorbit două ore întregi!“ În felul acesta, sub raportul duratei și al dificultății era apreciată poezia și rima îngăduia să se evalueze mintal mărimea efortului: „Ce versuri frumoase! Sînt atît de căutate!“ Din nefericire, acest gen de frumusețe trece foarte repede. Cu cît într-o operă de artă se simte mai mult efortul, cu cît este mai ingenios aranjată, frizată, dichisită, cu atît mai repede se demodează. Etern nu este decît ceea ce e simplu.

Și tocmai către această epocă de efort steril, de jocuri rimate și de calambururi au încercat poeții francezi contemporani, de la Théophile Gautier încoace, să revină. Aproape întotdeauna în perioadele în care arta îmbătrînește se produce o reîntoarcere către însăși copilăria artei[1]. În timp ce poeții contemporani imaginîndu-și că urmează exemplul lui Victor Hugo, vădesc o ureche atît de puțin pretențioasă în ceea ce privește cezura, ei au în schimb rafinamente de tot felul în ceea ce privește rima. Explicația constă, după opinia lor, în faptul că acest rafinament al rimei poate să compenseze singur neglijențele din măsura versu-

---

[1] Théodore de Banville năzuiește ca versurile să se facă în maniera lui Chapelain pe care Saint-Evremond îl înfățișează compunînd astfel un madrigal:

Qui vit jamais rien de si beau...
(*Il me faudra choisir pour la rime* flambeau)
Que les beaux yeux de ma comtesse...
(*Je voudrais bien aussi mettre en rime* déesse).

Théodore de Banville nu s-ar fi mulțumit cu mai puțin de *prophétesse:*

Que vit jamais rien de si beau
Que les beaux yeux de ma comtesse?
Je ne crois point qu'une déesse
Nous éclairât d'un tel flambeau.
Sa clarté qu'on voit sans seconde,
Eclairant peu à peu le monde,
Luira même un jour pour les dieux...
Je ne suis pas assez maître de mon génie:
J'ai fait sans y penser une cacophonie.
Qui me soupçonnerait d'avoir mis peu à peu!
Ce désordre me vient pour avoir trop de feu.

Mulți dintre parnasienii noștri moderni sînt niște Chapelains. Dar unii dintre ei nu se mai tem nici de hiat.

lui. Ca și cum o neglijență ar putea fi compensată printr-o afectare! Potrivit unei metafore a lui Sainte-Beuve, reluată de Ernest Legouvé, rima este agrafa de aur ce prinde în jurul trupului lui Venus eșarfa divină, gata totdeauna să cadă și pe care ea o ridică mereu. În vremea noastră Venus se zbate atît de mult, încît eșarfa versurilor se expune unei mari primejdii de a se deșira. În pofida agrafei bogate a rimei, ea va zbura în vînt. Înțelegem neliniștea celor care erau numiți odinioară „bunii clasici". Acolo unde ușoara slăbire a cezurii este un efect de ritm — ca în toate versurile frumoase ale lui Victor Hugo — ea nu compromite nicicum versul și nu are nevoie, ca să ne exprimăm astfel, să fie iertată printr-o rimă mai bogată decît rima clasică. Iată versuri din *Eviradnus* în care primul hemistih îl încalecă pe al doilea, al doilea pe cel care urmează; rima este departe de a fi bogată (deși Victor Hugo a rimat exact deseori la fel, cu terminația *anche*). Ritmul este dintre cele mai complexe, efectul de armonie este incomparabil:

Zéno l'observe, un doigt sur la bouche: elle penche
La tête, et, souriant, s'endort, sereine et blanche.

S-ar putea găsi la Victor Hugo și la La Fontaine numeroase exemple de acest gen, cu rime masculine sau feminine. Acolo unde ingambamentul este o calitate, el place prin sine însuși și cu condiția unei reveniri rapide la tăietura tipică a versului. Acolo unde este un defect, bogăția rimelor nu va putea niciodată să-l remedieze, așa cum n-ar putea îmbunătăți un vers de 13 silabe. O rimă bogată nu a salvat niciodată un vers slab.

Printre marii poeți, unii, precum Victor Hugo, au avut un fel de superstiție a rimei. Ceilalți ca, de exemplu, La Fontaine și Alfred de Musset — care, totuși, își luau mari libertăți de ritm — au redus-o la strictul necesar. Așadar, este greu să stabilim empiric, după modelul lor, vreo regulă prescriind rima bogată. Chiar aceia care au avut cele mai multe rafinamente în privința rimei, dovedesc uneori neașteptat o neglijență extremă.

S-ar putea evidenţia la Victor Hugo mii de versuri albe sau aproape albe[1]. Autoritatea poeţilor nu are deci mare valoare, ca orice autoritate de altfel. Aprecierea publicului ar avea mai multă însemnătate, dar, în general, un cititor care nu este el însuşi versificator nu va acorda o importanţă deosebită bogăţiei rimei. Aceasta este o problemă mai curînd de tehnică decît de ureche. Probleme pur tehnice sînt, de exemplu, şi acele învinuiri adresate lui Alfred de Musset de către parnasieni. Dacă întîlnim un croitor pe stradă, el va privi mai puţin la noi, ca persoană, decît la tăietura costumului nostru. Dacă este frizer, el va examina felul în care este tuns părul. Dacă este cizmar, va cerceta încălţămintea. Un străin care soseşte la Marsilia este urmărit imediat de o droaie de puşti care, privindu-i picioarele, descoperă aici, pe încălţăminte, cîteva fire de praf şi-şi pun peria la dispoziţia lui.

---

[1] *Fiers* rimînd cu *entiers*, *mer* cu *aimer* sau *écumer*, *sourcils* cu *attendent-ils*, *Christ* cu *écrit*, *luth* cu *salut* etc. Th. Gautier se mulţumeşte uneori cu simpla asonanţă şi rimează, de exemplu, *baisers* cu *appuyés*. Rimele cu consoane de sprijin, care la Victor Hugo se află de regulă în proporţie de 60% pînă la 80%, scad brusc în anumite poezii, la proporţia care se găseşte la Musset: 35–40%, uneori mai puţin. Iată, de exemplu, o strofă din *Contemplaţii* în care nici o consonanţă nu este perfectă, consoana de sprijin lipsind (*resse*, *paisse*, etc.)

Hier le vent du soir, dont le souffle caresse,
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard;
La nuit tombait; l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.
Le printemps embaumait, moins que votre jeunesse;
Les astres rayonnaient moins que votre regard...

Potrivit principiului lui Théodore de Banville, aceste versuri n-ar rima şi n-ar fi versuri. Este adevărat că nu găsim în ele defel calambururi, dar armonia lor este de netăgăduit.

Théodore de Banville ar fi avut mai multă dreptate dacă ar fi condamnat aceste versuri, citate deseori, care încheie episodul judecăţii din *Melancholia*:

Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et pâle,
Levant les bras au ciel dans le fond de la salle.

Celelalte, într-adevăr, nu rimează şi totuşi sînt versuri autentice. Exactitatea rimei pare să devină ceva destul de neînsemnat chiar în ochii lui Victor Hugo în raport cu armonia frazei muzicale şi cu forţa imaginii.

La fel se întîmplă și în lumea artiștilor. De foarte multe ori, în loc să înțeleagă din opera unor poeți ca Musset sau Hugo ideea care le domină, aceștia s-au legat de fleacurile meseriei, ca de firul acela de praf. Théophile Gautier, care nu-i admitea lui Racine decît un singur vers — *„La fille de Minos et de Pasiphaë“* — declară că opera de căpetenie a lui Victor Hugo o reprezintă enumerarea numelor sonore, plasată la începutul lui *Ratbert*.

El îl contesta energic pe Alfred de Musset tratîndu-l ca „un poet burghez“, lipsit de sonoritate. Dar Musset le-ar fi putut răspunde și lui Théophile Gautier și parnasienilor astfel: „Vă implor, nu-mi priviți doar vesta sau pantofii; priviți-mă în față, priviți-mi direct chipul și dați-vă osteneala să-mi deslușiți gîndul din adîncul ochilor“. Favoarea crescîndă de care se bucură Musset în rîndul publicului, în pofida discreditării în care a căzut în rîndul poeților contemporani, demonstrează în ce măsură flatarea produsă de rima bogată emoționează mai puțin auzul decît muzica interioară și profundă a ritmului[1].

Să cercetăm așadar, în mod științific, în afara oricărei tradiții clasice sau romantice, ce anume distinge o rimă bună de una slabă.

Rima este constituită de identitatea de timbru. Or vocala dă timbrul și, în consecință, ea reprezintă esențialul în rimă. Consoana, dimpotrivă, cum a arătat Max Müller, nu este decît un zgomot ce însoțește emisia vocalei. Ea nu are, de sine stătătoare, valoare muzicală. Consoana se află într-atît de mult pe planul secund în rimă,

[1] Émile Zola îl opunea recent pe Alfred de Musset lui Victor Hugo și opinia că poezia nouă ar trebui să se inspire mai curînd din primul decît din al doilea. Această admirație exclusivistă pentru Musset este la fel de nedreaptă ca disprețul profesat de unii poeți parnasieni. Calitățile ca și defectele celor doi mari poeți sînt de tipuri suficient de diferite pentru a se completa și îndrepta unul prin altul și pentru a sluji, concomitent, drept exemplu sau drept avertisment pentru poeții viitorului.

încît aceasta a început prin a nu fi decît o simplă asonanță. Să preluăm un punct de comparație din analogia stabilită de Helmholtz între auz și văz.

Timbrul este *culoarea* sunetului. Chiar așa este definit în germană și în italiană. Fiecare vocală reprezintă astfel pentru ureche ceea ce este pentru vedere una dintre culorile prizmatice. Farmecul rimei constă în a distribui aceste culori potrivit unei succesiuni regulate, făcîndu-le să dispară și să revină rînd pe rînd ca și cum am învîrti în fața ochilor un disc împestrițat cu nuanțe de culori dispuse în mod savant.

Vocalele constituind astfel partea colorată a limbajului, consoanele sau articulațiile nu sînt decît liniile ce separă unele de altele diversele bande colorate și le împiedică să se amestece. Ele sînt aidoma nervurilor limbajului și nu pot fi distinse atît de ușor de departe. Într-un grup de arbori, nu vom zări la început decît culoarea frunzelor, nu și forma lor. De departe, nu vom auzi dintr-un cîntec decît vocalele emise, nu și consoanele care pun ordine în emisia lor. Întrucît vocala reprezintă însăși esența rimei, ceea ce este perceput mai întîi de ureche, putem stabili această regulă potrivit căreia înainte de orice, rima trebuie să ofere identitatea vocalelor consonante. Se cuvine așadar să condamnăm toate rimele de felul acestora: *couronne*, *trône*; *râle*, *sépulcrale*; *économe*, *homme*; *bât*, *abat* etc. care se găsesc mereu la romantici și la parnasieni. Identitatea consoanei de sprijin nu poate compensa diferența dintre vocale.

Odată admis acest principiu al rimei, vom înțelege repede felul în care identitatea vocalelor tinde să producă identitatea consoanei care urmează.

Dacă pronunț, de exemplu, cuvintele *âne* și *âme*, diferența de consoană este, în sine, minoră. Numai urechea se oprește la această deosebire care, producîndu-se la sfîrșitul cuvîntului, dobîndește astfel o importanță bruscă și compensează asemănarea vocalelor. De aici rezultă o a doua

regulă: consoanele care urmează după o vocală din rimă trebuie totdeauna să aibă un sunet identic. Trebuie deci să considerăm drept inexacte acele rime pe care Victor Hugo le-a reprodus atît de frecvent și în care consoanele ultime sînt cînd mute, cînd sonore: *Vénus, nus*; *Nil, chenil*; *héros, rhinocéros*; *tous, doux*; *maïs, pays*.

Acum, cînd o vocală și consoana care o urmează sînt identice trebuie oare să cerem și mai mult și să pretindem, împreună cu Théodore de Banville, identitatea și a consoanei precedente, numită consoană de sprijin? Fără îndoială, o asemenea identitate este de preferat, dar nu putem s-o deducem științific din principiile versului, deoarece identitatea vocalei și a ultimelor consoane este întru totul suficientă pentru a marca ritmul și a îndeplini astfel scopul esențial al rimei. După ce a fost emisă vocala, o dată cu acordul pe care ea îl produce, spiritul se oprește asupra ideii de asemănare mai curînd decît asupra ideii de deosebire. Cînd vocala este lungă sau urmată de consoane sonore, deosebirea tinde chiar să dispară. Este mai mult decît trebuie pentru a constitui versul.

Cît despre rima propriu-zis „bogată“ sau de prisos, formată de dubla consonanță concomitentă a două silabe ea are valoare tocmai pentru că nu este și nu va fi niciodată prea frecventă. Nu ar trebui să luăm drept model aceste două versuri, grav comice din corurile lui Racine:

Pour comble de prosperité,
Il espère revivre en sa postérité.

Abuzul de consonanțe în poezie este rău, la fel ca în muzică. Chiar disonanța reprezintă un element de armonie care dobîndește o importanță crescîndă în muzica modernă și care își are valoarea ei pînă și în poezie. Este ceea ce a înțeles Victor Hugo în unele dintre versurile sale, la fel ca și La Fontaine și Musset.

Armonia este un lucru relativ. Nimic nu este mai dulce decît reîntoarcerea la acordul perfect, după o serie de acorduri de septimă. La fel, nimic

nu va produce mai mult efect decît cutare vers al lui Musset, izbucnind prin rima sa bogată în mijlocul unor armonii mai surde. Cît despre La Fontaine, printr-o stranie coincidență, tocmai Théodore de Banville a caracterizat cîndva mai bine rimele sale așa-zis neglijente, afirmînd: „El a făcut din rimă nu un zurgălău sonor și mereu același, ci o notă variată la infinit, al cărui sunet sporește în lumină și intensitate în funcție de ceea ce trebuie să picteze și potrivit cu efectul pe care trebuie să-l producă"[1].

---

[1] În afara aspectului de sunet muzical, s-a intenționat ca rima să fie privită și sub aspect ortografic. Versurile, se spune, nu sînt totdeauna destinate să fie ascultate; ele trebuie să fie și citite și să ofere o oarecare simetrie pentru ochi. În plus, se invocă aici principiul filosofic al asocierii ideilor și imaginilor. Chiar cînd auzim un cuvînt pronunțat cu voce tare în preajma noastră, vedem trecînd prin fața ochilor noștri imaginea acestui cuvînt fixat pe hîrtie. Este necesar, așadar, ca rimele să fie exacte nu numai pentru auz, ci și pentru văz.

Vom răspunde în cîteva cuvinte prin exemple: sîntem obișnuiți de mult timp să vedem rimînd *faim* și *fin*, *jonc* și *long*, *fils* și *fis* această ultimă rimă nu este defectuoasă decît din pricina tonului). Putem oare să găsim o rațiune științifică pentru a ne limita la aceste rime și pentru a-l blama pe Racine fiindcă a rimat *seing* cu *sein*, pe La Fontaine (*court* și *cour*, *coup* și *cou*), pe Victor Hugo (*long* și *salon*, *vert* și *hiver*) etc.? Toți poeții au avut un amestec de îndrăzneală și de timiditate destul de ciudat sub raportul ortografiei. În afara semnelor distinctive de plural și singular, nu sîntem de părere că li se poate interzice, rațional, vreo libertate în această privință.

Acum, pentru care motiv au evitat poeții să rimeze pluralul cu singularul? Aici, deosebirile de ortografie corespund unor distincții de clasificare la care spiritul ține pe drept cuvînt. Deci diferența fundamentală de număr și de gen trebuie respectată în rimă tocmai pentru că rima încearcă să producă asupra spiritului impresia de asemănător. Să adăugăm că este destul de logic să ținem cont în rimă de deosebirile care pot să reapară la un moment dat în timpul pronunțării, prin fenomenul de *liaison* — legătură — dintre cuvinte. Astfel, *s* de la plural și *r* de la infinitiv, de regulă consoane surde, trebuie să se facă auzite atunci cînd cuvintele pe care le încheie sînt urmate de o vocală. Aceste consoane există deci totdeauna pentru rațiune, chiar cînd urechea nu le aude. Ele rămîn, ca să ne exprimăm astfel, pe vîrful limbii, în timp ce *m* din *faim*, *t* din *tort*, *r* din *berger*

Preocuparea exclusivă pentru rima sonoră, transformată în principiu de către toți discipolii romantismului, are asupra poetului o influență psihologică care merită să fie studiată. Ea produce asupra spiritului său mai multe efecte distincte pe care le vom analiza pe rînd.

Mai întîi, căutarea rimei, împinsă la extrem, tinde să-i răpească poetului obișnuința de a lega logic ideile, adică, în fond, să gîndească. Căci a gîndi, așa cum a spus Kant, înseamnă a uni și a lega. A rima, dimpotrivă, înseamnă a alătura cuvinte în mod necesar dezlînate. Dacă preocuparea pentru rimă îl absoarbe total pe poet, el devine în curînd incapabil să urmărească un proces de

---

nu mai există decît pentru ochi și nu trebuie să mai impresioneze defel urechea. Într-un cuvînt, orice s-ar fi afirmat, rima interesează, în fond, urechea, mult mai mult decît ochii. Chiar cînd citim în gînd, auzim interior rima în mai mare măsură, probabil, decît remarcăm ortografierea ei.

Un ultim principiu a mai fost invocat în aprecierea rimei: problema dificultății învinse. Au fost respinse rime excelente pentru unicul motiv că sînt prea des întîlnite. De exemplu, rimele în *ir*, fără consoană de sprijin, sînt blamate de moderni în timp ce ei aprobă rimele în *er* (sonor), *or* sau *ur*. Nu sînt tolerate rimele în *ant*, fără consoană de sprijin și sînt acceptate, de obicei, rimele în *an* (de exemplu, la Victor Hugo, *Adam* și *océan*). Urechea nu are nici un amestec în toate acestea, desigur.

„Ar fi foarte ușor atunci să faci versuri", iată singurul argument al versificatorilor. Dar nu este totdeauna la fel de greu să le faci frumoase? Poeților le place uneori să-și ridice ei înșiși obstacole și să-și pună, cum spune Musset, „gîndirea în cuie solide". Ca și cum ar avea la dispoziție vreodată prea multe cuvinte, din care să-și aleagă pe cel ce exprimă ideea mai bine! Un anumit gînd pretinde un anumit cuvînt care să-i corespundă cu precizie și dacă un asemenea cuvînt în *ant* i se potrivește mai bine, decît cutare altul, pentru ce motiv să mutilăm ideea numai ca să satisfacem o fantezie care nu-și are principiul în teoria propriu-zisă a versului? În poezie, nu trebuie să fie introduse aceste false simetrii și reguli fără noimă, pe care Pascal le compara cu „ferestrele false" din arhitectură. Poetul nu este obligat, după opinia noastră, să se preocupe, în ceea ce privește rima, decît de consonanță, mai ales de consonanța vocalelor. Cît despre toate celelalte reguli ale prozodiei clasice sau romantice în legătură cu rima, ele nu se bazează pe nimic și nu au nici o valoare științifică.

gîndire pînă la capăt. Versul său, sărind de la o idee la alta din „racheta" rimei, își pierde aripile divine care trebuiau, potrivit lui Victor Hugo, să-l ducă drept în ceruri. Zborul său în zig-zag este cel al liliacului. Cultul rimei pentru rimă introduce treptat în mintea poetului un fel de dezordine și de haos permanent. Toate legile obișnuite ale asociației de idei, întreaga logică a poeziei este distrusă pentru a fi înlocuită prin hazardul coincidenței sunetelor. Dintr-o minte modelată astfel, ideile pornesc una după alta, precum împușcăturile recruților tineri care n-au învățat încă să tragă. Gîndirea nu mai este stăpînă pe sine, ea dispare sub zgomotul dicontinuu al cuvîntului sonor ce explodează la sfîrșitul versului. Acesta este *lirismul* pe care l-a realizat Boileau, cu incoerența înlocuind inspirația.

Acestui prim inconvenient al cultului rimei care este, ca să ne exprimăm astfel, de a te dezvăța să gîndești, trebuie să-i adăugăm un altul: acela de a te face să uiți să vorbești simplu, să întrebuințezi totdeauna expresia proprie și concisă. Poetul îndrăgostit de rimă este silit mereu, cînd nu vrea să-și lase gîndul întrerupt, să-l umfle, să-l lungească peste măsură, pînă cînd, din vers în vers, reușește să descopere seria dorită de rime bogate. Perifraza și metafora sînt singurele expediente pentru a rima bine. De aici rezultă, ca o dublă consecință, la parnasieni perifrazele ingenioase „gen Delille" și la romantici, metaforele de multe ori superbe dar și false cîteodată, ca acelea care se găsesc chiar și la Victor Hugo. S-a spus foarte bine despre Théophile Gautier că era „un Delille strălucitor". Cît despre Victor Hugo, el are nevoie de întregul său geniu spre a-și face iertată abilitatea și de întreaga forță a artei sale pentru a compensa artificiile în care se complace adesea. A rămas totdeauna în el ceva de copil-minune care caută să-i „năucească pe clasici" și uneori să-i mistifice printr-o anume supleţe a talentului său. El simte plăcerea să demonstreze cum știe să se joace cu rima, prezentîndu-ne versurile drept soluții ale unor probleme de nerezolvat. Aidoma

acelei Djali din *Notre-Dame de Paris*, el ordonează și combină dintr-o clipire, pe covorașul său de magician, literele sau silabele cele mai diverse. Dar mîna lui este o gheară de leu, suplă și impetuoasă care se furișează în mijlocul cuvintelor, le împinge unele împotriva altora și brusc le aruncă în plină lumină. Nu poți niciodată să-l admiri îndestul. Există însă ceva superior admirației. Este emoția și el nu o produce decît uitîndu-se pe sine, nemaifăcîndu-ne să simțim că rimează, dînd la o parte complet magicianul. Cînd se făcea elogiul operelor italiene ale lui Rossini, el răspundea clătinînd din cap: prea multe vocalize, prea multe vocalize! „Prea multe rime" ar fi putut spune, de asemenea, marele Victor Hugo despre unele din propriile-i opere.

Imposibilitatea de a rămîne simplu cînd cauți rime bogate, riscă, la rîndul său, să antreneze, drept urmare, o oarecare lipsă de sinceritate. Prospețimea sentimentului extras din viață va dispărea la un artist al cuvîntului prea desăvîrșit. El își va pierde acel respect pentru gîndirea în sine care trebuie să fie cea dintîi calitate a scriitorului. E bine uneori să vorbești prin metafore și tirade. Dar, de asemenea, este bine să-ți formulezi foarte simplu gîndul așa cum s-a născut el în străfundul conștiinței. Cînd poetul descrie sau povestește, exagerarea coloritului poate fi încă iertată. Putem încărca un peisaj, faptul nu are decît o jumătate de inconvenient. Pămîntul este întins și este posibil, în general, să fixăm undeva în spațiu ceea ce ne înfățișează poetul. În consecință, tocmai în poezia descriptivă căutarea rimei are neajunsul cel mai mic. Parnasienii au simțit bine acest lucru și școala lor este școala descrierii pînă la exces. Cînd vrea să descrie, poetul se află în prezența unei multitudini de imagini simultane care-i sar în ochi urmînd traiectoria întîmplătoare a privirii sale. Uneori ordinea în care se succed imaginile nu are defel importanță, căci nimic nu este mai rece decît o descriere metodică și logică care ar semăna cu o inventariere. Există și în natură o anumită dezordine. Trebuie să i-o îngăduim. Aso-

cierea cuvintelor și a rimelor poate deci să aibă întîietate. Chiar atunci cînd, împins de rimă, poetul apropie două imagini aparent discordante, el produce deseori în modul acesta contraste de culoare ce dau un ton mai cald descrierii sale. Caracterul căutat al rimelor nu este străin de unele efecte ale *Orientalelor*, în care ciocnirea dintre imagini, apropiate prin simplul hazard al rimei, produce culori crude, ca ale anumitor peisaje din Orient. Cînd în poezie nu se caută altceva decît culoare pot fi puse în ea din belșug toate sonoritățile realizabile. Cînd împreună cu unele dintre personajele lui Théophile Gautier, nu sînt rîvnite în viață decît trei lucruri, aurul, marmura și purpura, acestora li se poate adăuga al patrulea, rima bogată și artistul va fi perfect fericit cu destul de puțin! Dar poezia descriptivă nu înseamnă adevărata poezie. Așa cum a observat cu finețe Sully Prudhomme, „paleta poetului este atît de săracă în comparație cu cea a pictorului încît ea nu are capacitatea să compenseze insuficiența vocabularului descriptiv decît asociind mereu o emoție morală la imperfecta sa copie a liniei și a culorii". Or din momentul în care sentimentul și emoția revin în planul întîi, cuvintele și sonoritățile cad imediat pe planul al doilea[1]. Dacă ne gîndim că numai în manufactura fraților Gobelin se fabrică paisprezece mii de nuanțe diferite, vom înțelege în ce măsură, lipsită de idee și sentiment, limba sunetelor este neputincioasă în raport cu cea a culorilor. Mai mult, poezia nu poate să reprezinte mișcarea, așa cum fac pictura și sculptura. Pentru a zugrăvi lucrurile, poetul este silit să se zugrăvească pe sine, să-și exprime propriile-i sentimente și gîndurile prin care acestea se formulează. Or cînd intervin sentimentul și ideea, cuvîntul își pierde valoarea sonoră și se stinge. Credem că un poet adevărat ar trebui să tremure la presupunerea că într-o singură zi și într-un singur vers el ar fi putut să-și transforme sau să-și denatureze gîndi-

---

[1] Despre culoare în poezie, vezi cartea întîi, capitolul VII, p. 82.

rea pentru un efect de sonoritate. Ce meschin ar fi să spui: „Lacrima aceea sau suspinul acesta apar din necesitățile rimei bogate! Deja poziția poetului care-și rimează durerile sau bucuriile este destul de șocantă, uneori, fără ca să-i exagerăm și mai mult încurcătura, pretinzînd rimei „o literă în plus care odinioară nu lipsea". În fața vastei armonii a gîndirii, auditoriul uită de rafinamentele urechii, și ale celorlalte simțuri, mai ales cînd rafinamentele se exercită nu doar asupra sunetelor muzicale, precum vocalele, ci și asupra simplelor zgomote, precum consoanele. Nu mai este necesar să acompaniem cu „soneria" rimei bogate o gîndire profundă avînd un ritm și o muzicalitate în sine, așa cum nu este util să acompaniem *adagio*-ul sonatei cu cimbale și castaniete, ca și în cazul unei melodii de dans. Ca să luăm un exemplu de același gen, putem lua seama la o ușă care scîrțîie sau la o muscă bizîietoare cînd ascultăm simfonia unui maestru? Celor care au auzit toate murmurele confuze din sală le putem spune: deoarece n-ați ascultat muzica sau, ca muzicieni, deoarece nu aveți ureche muzicală.

Un ultim inconvenient, și nu cel mai mic, al sistemului poetic pe care îl examinăm este că el tinde să sărăcească mintea poetului, să o epuizeze, să o golească printr-un procedeu total mecanic. Numărul ideilor, într-adevăr, se micșorează prin simplul fapt că se micșorează numărul cuvintelor. Există relativ puține cuvinte care furnizează rime pline, cu atît mai mult cu cît vocabularul poeziei franceze este unul dintre cele mai sărace. Limba poetică a lui Racine se compune din cîteva mii de cuvinte în timp ce aceea a lui Shakespeare este de opt sau de zece ori mai bogată. Nu este ciudat să vezi mișcarea romantică cum ajunge să considere, după ce l-a luat drept model pe Shakespeare, că Racine și-a îngăduit libertăți prea mari și că trebuie să se restrîngă numărul cuvintelor-rime și, prin aceasta, să se restrîngă suma totală a cuvintelor ce alcătuiesc versul? Căci rima determină totdeauna, mai mult sau mai puțin, restul versului și, oricît de mare ar fi ingeniozitatea poetului,

aceeaşi rimă nu poate, în general, să se adapteze decît la un anumit număr de gînduri similare. În consecinţă, poeţii moderni, în pofida îmbogăţirii considerabile a limbii franceze, au rime atît de asemănătoare încît, de cele mai multe ori, dacă auzim una o putem intui şi pe următoarea. Şi atunci această monotonie a rimei cum să nu producă o monotonie, o banalitate a gîndirii?[1]

Cu această formă prea săracă devine atît de greu să fii original în vers, încît îi înţelegem pe cei care caută originalitatea în falsitatea ideilor şi a imaginilor, cum au făcut de multe ori Baudelaire şi succesorii săi. Există un mijloc superior de a

---

[1] Reamintim că Victor Hugo, în ciuda geniului său, se învîrte într-un cerc de cuvinte de foarte multe ori prea strîmt. De fiecare dată cînd întrebuinţează cuvîntul *juif*, el se vede silit să introducă *suif* ca să obţină o consonanţă perfectă. *Lueur* îl aduce pe *sueur*. De asemenea, de foarte multe ori *tombeau* se leagă de *flambeau*, *monde* de *immonde* etc. Am putea găsi sute de exemple de felul acesta. Dacă la toate aceste asociaţii obişnuite, create între cuvinte de rima bogată, adăugăm acele asociaţii obligatorii cărora versul francez le-a dat totdeauna loc — inevitabila apropiere *arbre* şi *marbre*, singurele rime posibile, *voile* şi *étoile* şi *toile*, *aigle* şi *règle*, *glauque* şi *rauque* şi *désastre*, *pilastre* etc., — se va observa în ce măsură gîndirea poeţilor moderni este nevoită să revină asupra sa, să se repete, să se deformeze pentru a se supune adeseori unor piedici arbitrare. Dacă i-am da crezare lui Théodore de Banville, în timp ce Boileau căuta rima „pînă în gheţurile în care s-a pierdut căpitanul Franklin", Victor Hugo, în ce-l priveşte, nu o caută niciodată. Ea „îl înşfacă". A fost totdeauna foarte uşor ca Boileau să fie comparat cu Victor Hugo; ca şi cum s-ar compara un copil care se joacă cu mingea cu un Hercule care jonglează cu greutăţi de optzeci de kilograme?

Din nefericire, cel mai puternic dintre poeţii noştri caută el însuşi rima cu asiduitate şi nimeni nu a căutat-o atît de mult ca el. Versurile sale reprezintă o muncă de compilaţie înspăimîntătoare. Numele proprii cele mai necunoscute şi, uneori, cele mai bizare au fost notate cu grijă sau consemnate în vasta lui memorie. El nu le foloseşte totdeauna cu uşurinţă. *L'Ane* debordează de o erudiţie de tipul celei pe care erudiţii o consideră întrucîtva factice. Cînd nu posedă expedientul numelui propriu, Hugo se vede uneori în încurcătură. Toţi vom găsi în minte exemple ilustrative dar drept pildă trebuie să ne servească calităţile şi nu slăbiciunile marelui poet.

se obține ceva nou din vechile cuvinte și din vechile rime: căutarea unor legături imposibile între ele și a unor apropieri absurde. Poetul își compensează atunci sărăcia prin monedă falsă.

Cît despre cei care vor să rămînă adevărați și sinceri, aceștia se găsesc reduși la neputință. Vedem talente frumoase, pline de speranță epuizîndu-se, secînd și vina acestei situații aparține, într-o anumită măsură, însăși epuizării limbii lor poetice. Izvorul cel mai fecund are totuși nevoie să-și găsească o albie care să-i convină pentru a nu fi absorbit și pentru a nu dispărea. Sînt în Africa rîuri a căror masă lichidă curge amplă, triumfătoare, gata, parcă, să-și croiască drum prin nisip. Totuşi ele nu înaintează niciodată, aspirate în adînc de însuși nisipul acesta și băute de un abis nevăzut.

Într-un cuvînt, orice progres se realizează, în general, în direcția libertății. Astfel, tot în această direcție trebuie să se realizeze și progresul versului. Libertatea ritmului era cu totul nesatisfăcătoare la clasici. Cea a rimei este cu totul nesatisfăcătoare la romantici. Am văzut că urmarea este sărăcirea, sterilitatea crescîndă a gîndirii înseși. Căci forma versului reacționează totdeauna asupra gîndirii poetului. Remediul ar fi absența piedicilor fără scop, înlăturarea regulilor nesprijinite pe rațiune: libertate înseamnă fecunditate.

Capitolul V
GÎNDIREA ȘI VERSUL

În literatură și în poezie, ca în oricare artă, nu poate exista revoluție în formă fără o revoluție în idei; este ceea ce uită prea mult pretinșii noștri înnoitori de astăzi și ceea ce, totuși, rezultă din paginile precedente. Astfel, emoția ne-a părut că este principiul psihologic al limbajului ritmat. La rîndul ei, emoția are drept cauză un sentiment. Sentimentul însuși se rezumă pentru psihologie într-un gînd spontan și încă neclar. Așadar, principiul ultim al limbajului ritmat, ca și al oricărui limbaj, este gîndirea și numai ea, modificîndu-se, poate să modifice profund ritmul și armonia versului. Boileau nu cugeta și nici nu simțea în același fel ca Victor Hugo sau Alfred de Musset. De aici provine faptul că regulile metricii erau pentru el total diferite. Revoluția poetică din prima jumătate a acestui secol s-a realizat în gîndire cu mult înainte de a se realiza în formă. Idei filosofice, religioase, sociale, necunoscute pînă atunci poeților, izbucneau în mijlocul acelor alexandrini potoliți pe care Delille îi lega doi cîte doi, dimineața, culcat în patul său cald cu ferestrele închise așteptîndu-și nepoata să-i aducă îmbrăcămintea. Desigur, aceste versuri sărace, monotone și goale, cadru comod pentru o gîndire care încerca să cugete cît mai puțin posibil — adică să descrie — trebuiau să fie distruse pentru totdeauna de progresul artei. Ideile, senti-

mentele noi aveau nevoie de o formă mai flexibilă și mai bogată, deși concepută conform cu principiile imuabile ale versului. Prin forța lucrurilor, această formă se năștea. Era aidoma unei răsturnări morale și politice a secolului dinainte care sfîrșea prin a se repercuta în domeniul metricii.

Marea superioritate a contratimpilor și ingambamentelor vine din faptul că ele pot, condensînd două sau trei fraze în același vers, să lege în el mai multe idei, mai multe sentimente, să acumuleze aici, ca să spunem așa, mai multă emoție latentă, mai multă forță nervoasă. Cînd alexandrinul lui Boileau, cu desfășurarea lui solemnă, putea purta și susţine o idee, era deja mult. Cel al lui André Chénier și al lui Victor Hugo este în întregime mai plin și de o mișcare mai rapidă. Frazele scurte, sentențioase, vibrante, perioadele lungi antrenînd un val de imagini, totul intră în acest vers care este totdeauna capabil să cuprindă tot ceea ce vrea să pună în el o gîndire bogată. Autorii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea aveau versuri dezlînate și monotone prin care își diluau gîndirea. Idealul nou constă în a o condensa atît cît se poate, fără a i se lua nimic din claritate și, în fond, acesta este idealul oricărei poezii. Forța și varietatea gîndirii determină armonia versului. Într-adevăr, unul dintre caracterele frazei poetice îl constituie faptul că ea trebuie să fie mai nervoasă decît fraza în proză. Cele douăsprezece silabe ale unui vers trebuie să dea, am văzut, o idee de plenitudine pe care douăsprezece silabe din limbajul obișnuit nu o pot da. Este necesar așadar ca ele să cuprindă și să stimuleze mai multe idei. Este necesar ca fiecare vers să rodească idei și ca versul, în întregul său, să vibreze ca o coardă de instrument bine întinsă. Versul cu tăietură variată care, după ce a fost curățat de defecte, permite mai mult decît oricare alt vers această concentrare a ideilor, convenea cel mai mult unei epoci în care gîndirea este mai rapidă, mai grăbită și anume, secolului al XIX-lea. În timp ce limba franceză obișnuită și chiar versul din secolele

precedente nu sînt, adesea, decît o traducere difuză a gîndirii interioare, versul modern încearcă să o redea în întreaga sa forță și vitalitate. Este o traducere atît de apropiată a textului, încît ea dă uneori iluzia de original. Poetul pare să ni se ofere în întregime și ne dă impresia că prin el vorbește spiritul marilor oameni, dispărut o dată cu cîntecele lor.

Deși romantismul marca invazia ideilor noi în poezie, adesea acest lucru nu a fost considerat decît o înnoire în cuvinte, o reformă a vocabularului, o revenire la termenul propriu. Romantismul însuși nu s-a interpretat mai bine. Acordînd o importanță primordială rimei, el a ajuns, confundînd cuvîntul cu ideea, să adore cuvintele din seria „viață, spirit, sămînță, uragan, virtute, foc"[1]. Cultul „pitorescului" care se întemeiază mai ales pe cuvinte l-a înlocuit pe cel al frumuseții adevărate, bazate în primul rînd pe realitate și gîndire. De aici provine căutarea de termeni „împopoțonați" și gălăgioși care lasă în ureche un fel de zumzăit confuz și în conștiință imagini incoerente, lipsite de o idee clară. Lui Théophile Gautier, de două ori mîndru de iscusința sa în arta cuvintelor și de forța lui în gimnastică îi plăcea să strige: „Sînt puternic și compun metafore care se înlănțuie. Totul se află în ele". Nume cu „silabe triumfale" sunînd ca niște „fanfare" sau „cuvinte strălucitoare", „cuvinte de lumină", iată, potrivit lui Théophile Gautier, întreaga poezie lirică[2]. Cît despre roman și dramă, acestea au nevoie de altă specie de cuvinte, acelea care dau cerului gurii o savoare

---

[1] *Contemplații*, I, VIII.

[2] Théodore de Banville citează următoarele două versuri de Victor Hugo:

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles.

În aceste versuri el se mulțumește să admire cum „cuvîntul extraordinar *citadelles* se sprijină pe cuvîntul scurt și solid *âpre*; dar așa cum i s-a obiectat cu dreptate, cuvîntul *citadelles* nu este extraordinar decît prin sens; „altminteri, cuvîntul *mortadelles* ar fi și mai extraordinar dacă n-ar desemna o specie de mezeluri". (J. Weber, *Les Illusions musicales*)

excitantă și piperată. „Clasicii i-au păcălit pe nătărăii epocii lor cu zahăr. Cei de acum îndrăgesc piperul. Să folosim piperul! Iată întreg secretul literaturilor“. Romantismul se atinge aici foarte de aproape cu „naturalismul“ de astăzi. G. Flaubert care se unea atît de strîns cu romanticii nu avea un mai mic cult al cuvîntului în sine. Deși nu a făcut niciodată versuri, el emitea totuși această teorie singulară, în contradicție cu cuvintele citate de noi mai înainte, și anume că „un vers frumos care nu spune nimic este superior unui vers mai puțin frumos care spune ceva“. Dacă luăm în serios asemenea principii de poetică, nu mai rămîne decît să dispunem în versuri cu rime bogate frumoasele sonorități împrumutate din limba turcă din *Burghezul gentilom*:

Marababa sahem, yoc salamalequi,
Carbulath onchalla, croc, catamalequi.

Cel puțin acestor versuri nu li se va reproșa că spun ceva.

Fiind admise asemenea principii de către fruntașii mișcării romantice, era ușor de determinat dinainte unde avea să ajungă această mișcare. În spatele marilor talente și al marilor gînditori urmau să vină cei care nu mai gîndeau și care, extraordinar lucru, își făceau o glorie din aceasta. În toate epocile literare, la sfîrșitul poeziei grecești și latine sau la sfîrșitul poeziei franceze clasice s-a produs un fapt analog. Căutarea cuvîntului a înlocuit căutarea ideii. Dar nici poeții de felul unor Callimach, Statius și nici cei de felul unor Delille n-au judecat, în fapt, principiile artei lor. Pentru a găsi corespondentul exact al „Parnasului contemporan“ trebuie să cercetăm timpul cînd triumfau „Ravisius Textor“ și „Gradus ad Parnassum“ și cînd înfloreau poeții pseudo-latini de care însuși Boileau își bătea joc. Parnasienii de astăzi, crezînd că fac versuri franceze, fac în realitate versuri latine. Întîlnim aceleași procedee: umplu-

turi, epitete ingenioase, centonuri* luate din autorii consacrați cu grija pentru rimă înlocuind preocuparea pentru dactilul antic. Ei cred că vorbesc limba lui Victor Hugo, așa cum Charles Lebeau credea că o vorbește pe cea a lui Virgiliu. Și, într-adevăr, ei au regăsit forma și fondul, dar unde este spiritul ei? Versul nu poate trăi deci din sunete și cuvinte goale. Nici în muzică, în pofida opiniilor lui Hanslick și Beauquier, simpla plăcere a urechii nu ne satisface: pretindem și o profunzime a sentimentului și a ideii. Totuși muzica, schimbînd necontenit înălțimea sunetelor, poate încă să ne farmece prin simple rulade și fioriturі. Nu mai există deci versuri care să-și tragă armonia din ritm și din distribuirea accentelor. Nu-l mai ascultăm ca niște simpli iubitori de poezie și, așa zicînd, numai cu urechea. Drept urmare, putem suporta mai ușor lectura versurilor proaste decît a prozei proaste. Un vers în care gîndirea este insuficientă și banală oferă ceva contradictoriu și șocant deoarece, făcut ca să producă emoția prin forma sa ritmată, el tinde să o distrugă prin sensul său. Este un fel de monstruozitate. Un vers bine scandat, sonor, fremătînd de emoție, gata să fie cîntat și care cu toate acestea nu reușește să ne atingă nici o coardă sensibilă, seamănă cu o privighetoare pusă în colivie a cărei voce s-a stins o dată cu zborul; ne gîndim la tot ce-ar putea să ne spună dacă o singură bătaie de aripă ar face-o să zboare din nou, dacă i-ar reveni acel sentiment al libertății, și dacă n-am mai simți în fața ei milă și întristare.

După expunerea acestor principii, putem acum să apreciem mai bine la justa lor valoare teoriile bizare ale anumitor poeți contemporani despre rolul „cuvintelor de umplutură" în poezie în care ele ar fi destinate să țină locul gîndirii. Aceste teorii își au originea, trebuie s-o recunoaștem, într-o observație istorică ingenioasă. Este vorba despre modul diferit în care se făcea odinioară și în care se fac astăzi versurile slabe. Poeții din

* fragmente poetice preluate din autori diferiți (N. tr.)

secolul al XVII-lea foloseau puţine cuvinte de umplutură, în sensul în care le înţeleg modernii, adică al cîrligelor plasate *în interiorul versului* pentru a agăţa două idei, adesea disparate, puse în relief la sfîrşit. Punctul slab al versului era, la ei, mai ales la rimă, sub forma unui epitet sau a unui substantiv de prisos:

Je sors et vais me joindre à la troupe fidèle
Qu'attire de ce jour la pompe solenelle.

Cunoaştem procedeul lăudat de Boileau pentru a atenua acest defect, atît de frecvent în poezia secolului al XVII-lea. El consta în a trece rima slabă în primul vers pentru ca spiritul să rămînă, de preferinţă, fixat de ideea frapantă. Construindu-şi astfel versurile, două cîte două, el le compara cu acei călugări pe care stareţul nu-i lasă să iasă singuri, ci îi trimite împreună, pentru ca să se supravegheze unul pe altul. Acest procedeu era prea primitiv. În zilele noastre abilitatea este mult mai mare. Cuvintele de umplutură se încearcă a fi introduse în interiorul versului. Imaginaţia fiind mai liberă în vremea noastră, ne temem mai puţin de discontinuitate în gîndire. Pentru a se procura o rimă bogată, poeţii se limitează, aşadar, la a inventa o metaforă mai mult sau mai puţin barocă, o comparaţie dintre cele mai neaşteptate şi prin această tranziţie total artificială, care disimulează cuvintele de umplutură din inima versului, se reuşea acuplarea a două rime, surprinse că se află împreună. Ca atare, versurile slabe din zilele noastre nu seamănă defel cu cele din secolul al XVII-lea. În loc să fie pur şi simplu nule, ele sînt extravagante. Observăm că la Victor Hugo sînt puţine versuri cu adevărat goale, dar multe versuri stranii care deconcertează. De exemplu, în *Contemplaţii*, după ce a vorbit despre atotputernicia cuvîntului, această fiinţă înaripată „*qui sort des* bouches" (care iese din *gură*), Victor Hugo adaugă imediat:

La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches.

Această comparaţie este, evident, o umplutură destinată să procure rima. Dar punctul slab nu apare la rimă care este sonoră şi realizată printr-un substantiv. Punctul slab se află în versul luat în întregime şi în imaginea de un gust îndeajuns de lamentabil care îl umple. Aşadar, în prezent, cuvintele de umplutură pot coincide cu rime „pitoreşti", ceea ce era imposibil în secolul al XVII-lea, cînd gîndirea poetului se desfăşura logic în nuditatea sa şi cînd cuvîntul fixat pentru rimă, sfios, se ferea să facă mult zgomot. Pe vremea aceea, uneori, gîndirea era lungită spre a o transpune în vers. Acum, se preferă a o lăsa să divagheze fără oprelişte. E un cîştig pentru noi? Din fericire, esteticianul nu trebuie să indice procedee pentru construirea unor versuri slabe. Putem să ne mulţumim să stabilim această regulă generală: fiecare vers trebuie să conţină o idee de valoare care să fie numai a sa şi care, totuşi, să se lege de ideile exprimate în versurile precedente şi următoare. În alţi termeni, trebuie ca fiecare vers, pe de o parte, să-şi fie suficient sieşi, să fie făcut pentru sine, să aibă o viaţă proprie (şi, în consecinţă, să nu conţină nici un cuvînt de umplutură) şi, pe de altă parte, trebuie ca el să se lege intim de celelalte versuri.

Dacă gîndirea reprezintă fondul muzicii din vers, rezultă oare că poetul va gîndi absolut în aceeaşi manieră ca prozatorul şi că va urma totdeauna aceleaşi procedee de cugetare? Nu, şi Boileau care părea să creadă acest lucru greşea. Mai întîi, pasiunea nu îngăduie lungile serii de deducţii savant înlănţuite. Ea nu înlătură din pricina aceasta judecata logică, aşa cum opinia Théodore de Banville, ci o scurtează[1]. Apoi,

[1]. Întorsăturile poetice, cum s-a remarcat, au o mare asemănare cu întorsăturile limbajului popular care însoţeşte, în general, sau precede destul de aproape acţiunea. Ele se apropie de gest. Dacă poetul înfăţişează un luptător care loveşte fraza tinde chiar să se dispună ca un braţ ridicat şi apoi să se prăvălească, lovind ea însăşi urechea (de exemplu, în lupta susţinută de fiul lui Egeos împotriva centaurului, descrisă de André Chénier). De aici provin inversiunile

dacă emoția tinde să producă un ritm în limbaj, ea tinde să ritmeze și gîndirea, să introducă în ea un fel de legănare armonioasă, să o facă, așa-zicînd, unduitoare, în loc să o lase să meargă pe drumul cel mai scurt. Exemplul cel mai impresionant al acestei gîndiri ritmate îl avem în poezia ebraică. Există strofe formate din gînduri, cum există strofe formate din cuvinte și acestea din urmă nu pot fi alcătuite decît dacă, înainte de a se exprima în cuvinte precise, seria ideilor poetice s-a organizat deja, de la sine, în grupuri regulate, comunicînd unele cu altele. Acest ritm care urcă pînă la inteligență și ajunge să regleze, așa zicînd pînă și vibrațiile celulelor noastre cerebrale este, după cum se vede din exemplul evreilor, cu totul independent de acțiunea exercitată de rimă. Sînt unele gînduri care se nasc în noi gata să fie puse în versuri, care sînt deja versuri. Există un fel de poezie fără cuvinte, o potrivire fermecătoare a gîndurilor între ele care nu cere decît să se exprime, să devină sensibilă pentru ureche. Poezia este fata frumoasă din basm căreia îi țîșnește din gură

---

destinate să pună în relief gîndirea strălucitoare. Nu vorbim, firește, despre inversiunea clasică, ridiculizată de Victor Hugo în celebrul vers:

De chemin, mon ami, suis ton petit bonhomme,

ci inversiunea expresivă de care abundă limba lui Victor Hugo, ca, de altfel, și limba populară. În afară de această cutezanță expresivă a topicii, poezia mai pretinde cuvinte concrete, cu precădere verbe, și printre substantive mai ales pe cele care exprimă pe cît posibil acțiuni. Sînt preferate, în general, cuvintele de bază, care adesea sînt și cele mai scurte. Sînt înlăturate, spre a grăbi gîndirea, o mulțime de cuvinte ajutătoare, folosite în proză ca să lege frazele sau ca să le umple. Pentru a îndrepta poezia încă de la început asupra obiectului vizat sînt folosiți termeni simpli și conciși. Tocmai pentru că limbajul poetic trebuie să fie cît mai aproape de acțiune, el trebuie să fie mai bogat în imagini decît proza. Imaginea, comparație sau metaforă, nu este decît un mijloc pentru a ne face să vedem și să simțim ideea și, prin urmare, de a o pune în acțiune. Totdeauna cînd imaginea nu este prețioasă ea nu complică, deci, simplifică. Drept urmare, limbajul poetic este, într-un cuvînt, limbajul activ și străvechi prin excelență. Cînd exprimă ideile cele mai înalte, o face prin mijloacele cele mai simple și ideea se înnobilează tocmai prin această simplitate a expresiei.

pentru fiecare cuvînt cîte un giuvaer. Gîndirea poetului, vie și încă fremătătoare, apare fixată în aur și diamant. Nu mai putem să le separăm fără să o sfărîmăm.

Mult înainte de a suferi influența din partea rimei, gîndirea poetului se deosebește deci în evoluția sa de cea a prozatorului. Aceasta merge, ca să ne exprimăm așa, în linie dreaptă, în vreme ce gîndirea poetului se desfășoară unduitoare străbătînd fluxul și refluxul strofelor. Rima, am văzut, accentuează și mai mult această diferență. Ar fi absurd să susținem că rima nu acționează sau că nu trebuie să acționeze asupra gîndirii poetului (deși ar fi și mai absurd să o considerăm un mijloc infailibil de a produce idei). Adevărul este că, în spiritul poetului, rima și gîndirea se influențează reciproc, se atrag și gravitează, ca să spunem astfel, una în jurul celeilalte, fără a-și confunda vreodată în întregime traseul și fără a se ciocni. Asociația rezonanțelor și cea a ideilor trebuie să meargă împreună. Dar numai în inspirație aceste două tendințe distincte — de a lega cuvinte și de a înlănțui idei — se coordonează perfect. Atunci ele acționează una asupra celeilalte în modul cel mai fericit. Tot astfel, într-o simfonie în care muzicianul trebuie să adapteze una la alta două fraze muzicale el poate, incitat uneori de inspirație, să le scrie pe amîndouă împreună și să pună, în fiecare luată separat, mai multă frumusețe decît ar fi avut dacă ar fi fost concepute separat. Poezia este un fel de simfonie a cuvîntului și a gîndirii. Faptul acesta explică imposibilitatea de a traduce în vers o gîndire deja exprimată și, întrucîtva, răcită. Nu se poate turna în formă decît metalul topit. Cei mai mari poeți dau greș de foarte multe ori cînd vor să transpună în vers fie gîndirea altuia, fie chiar propria gîndire fixată deja în proză. Victor Hugo însuși, cel mai prodigios versificator care a existat vreodată, n-ar reuși acum să pună în versuri romanul său *Notre-Dame de Paris*.

În rezumat, limbajul versului corespunde, din punct de vedere fiziologic, unei anumite tensiuni a sistemului nervos iar din punct de vedere psihologic unei anumite energii a gîndirii impresionate. Odată debarasat de orice artificiu, acest limbaj vibrant și creat, ca să spunem astfel, de pasiune, va rămîne limbajul natural al oricărei emoții intense și durabile. Cuvintele simple, de bază, concrete, singurele potrivite pentru acest limbaj, sînt, cel mai adesea, vechi cît lumea. Poetul le silește să cuprindă și să redea ideile noastre moderne și, fără voia noastră, ele ne răsună în urechi cu un accent profund ca trecutul, dulci ca acele refrene vechi de care sînt legate amintiri din tinerețe. Simțim, ascultîndu-le, trezindu-se în noi străvechea fire omenească, total instinctivă și pătimașă. Emoția pe care ne-o dă poezia are astfel forța amintirii.

Totodată ea are și forța presentimentului: nu fără motiv antichitatea vedea în inspirația marilor poeți un fel de divinație.

În clădirile de munte se găsesc unghere adînci în care se întîlnesc toate zgomotele munților înconjurători. Din ele iese un ecou muzical ce rezumă în el viața întregului munte, de la poale pînă la creastă. Tot astfel întregul ciclu al vieții omenești ajunge, ca să ne exprimăm astfel, să se verse în sufletul marilor poeți și să trezească în ei o voce. Trecutul, prezentul, viitorul generațiilor care se îngrămădesc în jurul și în urma lor contribuie și ele cu ecoul propriu. Homer și Shakespeare au simțit tresăltînd în ei fondul etern al naturii umane. „Cînd vă vorbesc despre mine, vă vorbesc despre voi". Ei sînt ei, sînt noi, sînt, de asemenea, viitorul. Gîndirea pe care o exprimă este ceea ce nu moare în om, ceea ce supraviețuiește formelor deseori fragile în care se închide inteligența abstractă. Știm că poezia este în raport cu proza aproape ceea ce sînt țipetele și vaietele în raport cu limbajul articulat. Or un țipăt înseamnă bucuria sau durerea redată viu și sensibil pentru orice ureche, în orice epocă a isto-

riei și în orice țară. Este, așadar, un limbaj totdeauna sigur că va fi înțeles și a cărui universalitate proza nu o va dobîndi niciodată. Să adăugăm că principiul poeziei — sensibilitatea cu bucuriile și frămîntările sale — pare să fie și principiul fundamental al oricărei gîndiri ca și al oricărui limbaj. Dacă așa stau lucrurile, dacă din adîncurile sentimentului au ieșit concomitent gîndirea și cuvîntul, poate că prin poezie ne este dat să ne apropiem cel mai mult de punctul viu din care a provenit întreaga inteligență umană.

TRADUCEREA VERSURILOR DIN TEXT

p.33 Lăsaţi-mă, lăsaţi-mă să evadez spre mal,
În piept să simt mireasma sălbaticului val!
Liber tărîm Jersey în sumbre mări străluce...

p. 38 Să mergem, sîntem singuri, a noastră-i lumea toată.
Scoţia cea verde, Italia cea brună
Şi Grecia măicuţă, cu mierea parfumată...

p.68 Ce poartă în mîini un vas umplut cu miere.

p.71 Cele mai dulci cînturi povestesc despre gîndul cel mai trist.

p.83 Dormeam, visam în noapte aproape de prundiş,
O boare mă trezi spre-al zilei luminiş
Şi ochii deschizînd, luceafărul zării.

p.123 Sub bolţi fugare, stelele vînînd,
Îşi ţese Arahne pînza trecînd
Din lume-n altă lume pe firul ei sublim...

p.137 Progresul, ne-ntrebăm; ce vrea? şi încotro?
El tinereţea-n floare o sfarmă şi procură
Maşinilor un duh ce de la om îl fură!

ALBERT

p.138-139

Nu, cînd duhul lor măreţ pătrunse în natură
Zeii nu-mplinir ă totul în argila cea impură
Care-a primit în pîntec a lor desăvîrşire.
Puţin real şi multă nălucire
Doar cioburi şi o mînă de vorbe prea deşarte
Ce la-ntîmplare spuse, le crezi împărtăşite,
Între săruturi reci, rîs şi uşurătate,
Şi-atingeri trecătoare cu fiinţi nedesluşite.
Aceasta nu-i iubire şi nici măcar un vis...

RODOLPHE

Chiar dacă realitatea ar fi numai icoană,
Subţirele contur al lumii pe pămînt,
Mai mult nu-mi deie cerul să am din umbra-i vană!
E-atît de mîndru vălul, că de-adevăr mi-e teamă,
Şi nici în carnaval nu-l caut sub veşmînt.

ALBERT

De toate-o lacrimă îmi spune mai mult decît tu poţi.

p.141 Mii de făpturi iubite mă au captiv deplin
Şi chiar şi-o adiere ce doar le dă fiori,
O simt cum mă sfîşie puţin cîte puţin.

Purtăm în suflet o iubire boare,
Tresar în ea durerile-n sobor
Şi cîteodată şi o dezmierdare
Ne răscoleşte-al plînsului izvor.

p.146 scara pe care se măsoară
Cutezanţa de-a umbla, mercurul cînd coboară.

p.153 un nu ştiu ce plăpînd,
Etern. El cîntă şi pluteşte din aripă bătînd.

p.164 Nu patimă e-aceea ce-n trup mi-e tăinuită,
Ci Venus este, toată de pradă-nlănţuită.

p.165 De-aş fi urît-o, n-aş fi fugit de ea.
Cea palidă cu albul jasmin e asemănată

p.167 N-aş năzui decît spre vechea-nţelepciune
Ce semizeu făcu din asprul Epicur.
Nu pot, căci fără voie mă chinuie neantul;
Prin minte îl prefir cu groză ori speranţă.
O veşnică speranţă a străbătut pămîntul;
Numai spre cer să ne-nălţăm privirea.

Atît cît slabu-mi suflet, plin încă de junie
De tot nu îşi va pierde al speranţei contur
Eu nu voi putea năzui spre-nţelepciunea vie
Ce semizeu făcut-a din asprul Epicur.

p.172 Auzul ce se schimbă şi muzica o schimbă.

p.177 Ţi-adulmec amintirea cu alean...
Robeşte-n josnici trebi fără a-i păsa.

Te îndeamnă să zbori spre stele.

Călduţe adieri ce sufletul înmoaie.

p.177 Pot cu îndrăzneală să își joace rolul...
Ori să pună capăt oricărui alt mijloc...
Toată lumea se afla la babord, vîrful...
Orice om poate, cu dreapta-i cumpănire,
Spre el să se îndrepte, ori nu fără silire...

p.178 Și taurii și, tot așa, dromaderii...

Și izbindind în hida-i nesăbuință...
Ca mierle în hățișuri de crîng...
Croitoreasa cu bolduri în gură...

Cochete lucrătoare ce îl găseau distins...
Și fierbințeală cînd, deodată, bag de seamă...

p.181 – 182 Și-a vocii-nmlădiere
Se curmă precum zborul de pasăre. Tăcere.

Deodată ușa larg, se deschise cu zgomot...
Viteazul se-apleacă spre hău și-n el își aruncă privirea...

p.182 Zeii întărîtați – vedeau crescînd – ființa-ngrozitoare...
El este înalt și blond; al doilea, scund, palid și brun

p.183 Alexandrinul apucă cezura și-o distruge.

Cezura în alexandrin dispare.

p.184 Lupta se reia și sub umbra morții, sîngele-i aprins
Durandal izbește, Closamont la fel. Fulger de nestins.

Hippolyte el singur, fiu demn de al său tată
Și-oprește bidiviii și sulița înșfacă.

Totul era uscat în afara unui petec de iarbă lîngă fîntînă.

Arabii-și petrecură noaptea pe cîmpie...
Furtuna este-o soră a bătăliilor mari...
Înșfacă raza, zorii înșfacă-i, uzurpă focul...
El este înalt și blond, al doilea, mic, palid și brun...

p.185 Sus fruntea, spre cer mereu privește,
Lumina vine din înalt! Pornește!

Părul ei era o pădure. În valuri,
Fluvii și lacuri curgea în jos de pe șolduri.

Ai rîs, dar îți redau iată a mea favoare,
Grota, lacul și pădurea cea murmuritoare.

Numele acesta Iehova ca printre fulgere străbate...

p.186 Pictură mișcătoare și melopee – gînd.

Și curg lovituri nemiloase. Și-n agonia-i...

p.187 Unul e la Pathmos, la Tyane celălalt.
„Mîine, mîine", strigă unii
Alții deșteptarea sună într'alalt
În toropeala obștească a lumii.

p.188 Iubirea crea și-n vacarmul produs de a ei nicovală
Neamul păsăresc tulburat, ochii din nou deschidea.

Pradă infernului de furie beat
Pînă ce etern triumful să-și măsoare,
Poetul o vede înspăimîntat
Pe Eurydice în beznă cum dispare

Nu-mi plăcea prea mult tutunul

E Domnul, da! Te cheamă și te luminează,
În ochi ți-a pus scînteia-i trează,
În mîini, drapelul său ți-ncredințează,
Cu el apari în ale noastre rînduri.

Aerul e plin de parfum de roze.

p.189 Frumoasa-ai cărei ochi ce dulce m-au ucis...

Și cerul nu cunoaște amant mai fericit

O Ariana, ce iubire ți-aduse-atîta jale,
Încît să mori pe țărmul părăsirii tale?

Cîntecul orgiei cu strigăte departè-l proclamă
Pe Lysios cel frumos, zeu aprins ca o flamă.

O, al poeților reazem, cutezanța mi-o ajută.

Iat-o, revine, și unul din altul născute
Spre patul lor de trandafiri valuri urcă tăcute.

p.190 E mai bine la Paris, unde se bea cu gheață.

Mă sting fără să mor; mă usuc în plină tinerețe

p.192 Care ne-a chinuit pentru-a ne zvîrli...

p.195 La drept grăind, clipele noastre scurte
La curte sînt doar primejdios popas;
Nu-i înțelept cine merge la curte,
Căci scurte sînt binele și a favorului ceas

p.196 Cine-a văzut vreodată ceva mai minunat
(Ar trebui să aleg pentru rimă *înflăcărat*)
Decît ochii contesei mele?
(În rimă aș vrea să pun cuvîntul *stele*)

Cine-a văzut vreodată ceva mai minunat
Decît frumoșii ochi ai contesei mele?
Nu cred că razele unei stele

Ne-ar lumina atît de-nflăcărat.
Limpezimea lor pereche nu are,
Strălucind cînd și cînd lumii muritoare
Vor străluci odată chiar și pentru zei...
Nu am atît talent și nici atîta măiestrie
Și-am scris pe negîndite o cacofonie.
Cine mă va judeca pentru că am scris *cînd și cînd*?
Această tulburare-i din sufletu-mi arzînd.

p.197 Zeno face-un semn văzînd-o. Ea se-nclină
Și surîzînd adoarme bălaie și senină.

p.198 Ieri vîntul înserării cu adierea lui duioasă
A florilor de noapte mireasmă ne-aducea.
Se-ntuneca și păsări dormeau în umbra deasă.
Mai mult ca primăvara tu mă-mbătai, frumoasă,
Mai viu decît un astru privirea ta lucea.

Și nimic nu mai rămîne. În fundul sălii, doar, e-un Christ,
Cu brațele spre cer meditativ și trist.

p.201 Drept culme de *prosperitate*,
El speră iar o viață în *posteritate*

p.212 Firește, munții-s puri și devotați în toate
Cu forma lor aspră de muri de cetate

p.215 Eu plec să mă alătur de oastea *credincioasă*
Pe care azi o-atrage gloria *făloasă*

Pămîntu-i sub cuvinte ca țarina sub *mușle*.

CUPRINS

Redactor: MANUELA CORAVU
Tehnoredactor: ȘTEFAN TĂNASE

Apărut: 1990; coli de tipar: 9,5

Tiparul executat la I. P. Sibiu,
sub c-da nr. A 13

Biblioteca de artă

516

Artă și gîndire

problemele esteticii contemporane

Jean-Marie Guyau era, la 34 de ani, în 1888, cînd a murit, o celebritate a cărui operă stîrnise vii comentarii, adeziuni entuziaste, dar și obtuze contestări. Autor al unor lucrări de estetică, etică, filozofie a religiei, pedagogie, psihologie, precum și al unui delectabil volum de versuri, Guyau dovedește o deschidere intelectuală, o efervescență spirituală și o apetență polemică singulare în epocă. Prin verva și ancorarea lor în concret multe dintre considerațiile sale despre artă și frumos par extrase mai degrabă dintr-o estetică a acestei jumătăți de secol XX decît din vecinătatea impunătoarelor și plictisitoarelor tratate ale veacului trecut.

VICTOR ERNEST MAȘEK

LEI 38

ISBN 973-33-0091-8